البنية والدلالة
فى
القصة والرواية العربية المعاصرة

محمود أمين العالم



دار المستقبل العربي

أربعون عاما من النقد التطبيقي:
في القصة والرواية العربية المعاصرة

محمود أمين العالم

غلاف: **محيى الدين اللباد**
الناشر: دار المستقبل العربى
٤١ شارع بيروت • مصر الجديدة • القاهرة
ج. م. ع، ت: ٢٩٠٤٧٢٧

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ١٩٤/٧٠٦٨
الترقيم الدولى: ISBN 977-239-068-x

أربعون عاما من النقد التطبيقي:
البنية والدلالة
فى القصة والرواية العربية المعاصرة

الإهـــــــداء

إلي سميرة الكيلانى
و شهرت العالم
و سلمى رضوان
فى رحلة عمر يتجدد بفضلهن إلى غير حد ...
مع كل العرفان والمحبة

مدخل عام

هذا الكتاب هو حصيلة أربعين عاما من النقد الأدبى التطبيقى فى مجالى الرواية والقصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر. على أن هذه المسافة الزمنية لم تكن متصلة أو مستوية، فقد عانت من انقطاعين : انقطاع زمنى هو نفسه انقطاع منهجى نسبى. فقد عانت من انقطاع منذ أواخر الخمسينات حتى منتصف الستينات، ثم عانت من انقطاع آخر منذ أواخر الستينات حتى منتصف الثمانينات، وإن تخلل هذه المرحلة كتيب عن توفيق الحكيم فى منتصف السبعينات وثلاث مقالات فى أواخرها.

كان الانقطاع الأول بسبب غيبة داخل مصر، على حين أن الانقطاع الثانى كان بسبب غربة خارج مصر. على أن هذا الانقطاع بمرحلتيه، قد شكل انقطاعا منهجيا نسبيا فى مستوى الممارسة النقدية نفسها بين المرحلة السابقة على الانقطاع الأول أى بين عامى ٥٤ - ١٩٥٩، وبين مستوى هذه الممارسة عقب هذا الانقطاع الأول أى بين عامى ٦٤ - ١٩٧٧، وبين مستواها كذلك عقب هذا الانقطاع الثانى أى منذ عام ١٩٨٥ حتى اليوم.

ولعل الغيبة داخل مصر، بما أتاحته من تأمل فكرى أعمق فى الظاهرة الأدبية عامة، والغربة خارج مصر، بما أتاحته من اطلاع ثقافى على جديد النظريات والتطبيقات فى مجال الأدب والنقد الأدبى عامة، فضلا عن عامل آخر غير هذين العاملين السابقين هو السياق السياسى والاجتماعى والتاريخى الذى اختلف طوال هذه المساحة الزمنية، أقول لعل هذه العوامل الثلاثة كانت وراء هذا الانقطاع المنهجى النسبى.

ففى المرحلة الأولى بين عامى ٥٤ - ١٩٥٩، كانت الممارسة النقدية تتم فى سياق محتدم بالأحداث والصراعات الوطنية والاجتماعية والديمقراطية والقومية العاصفة، وانعكس هذا بغير شك على الجانب التحليلى والتقييمى للممارسة النقدية. وبرغم ماكان وراء هذه الممارسة النقدية من رؤية نظرية، أزعم أنها مازالت صحيحة فى جوهرها، وعبّر عنها كتاب «فى الثقافة المصرية» الذى صدر عام ١٩٥٥ وشارك فى كتابته معى الدكتور عبد العظيم أنيس، فإننا لم نكن نملك آنذاك من الوسائل الإجرائية التى تتيح لنا حسن تطبيق هذه الرؤية النظرية، فضلا - كما ذكرت - عن غلبة السياق السياسى والاجتماعى المحتدم على النقد الأدبى، الذى كان هو نفسه آنذاك فصيلا من فصائل الصراع الايديولوجى. على أنه برغم غلبة هذا السياق السياسى الاجتماعى على مجمل الممارسة النقدية فى هذه المرحلة، فلست أستطيع أن أتنكر لبعض اجتهادات وإضافات نقدية تطبيقية حاولت آنذاك أن تقترب

من القيمة الفنية والجمالية، وكانت تحرص عليها فى إطار الدلالة السياسية والاجتماعية العامة للأدب.

ولهذا لاأستطيع القول بأن المرحلة الثانية بعد الانقطاع الأول كانت مرحلة جديدة تماما، بل كانت امتدادا للمرحلة الأولى برؤيتها الدلالية الاجتماعية للإبداع الروائى والقصصى، وإن حاولت أن تعمق قدرتها على تحديد واكتشاف البنية الفنية والقيمة الجمالية فى ارتباط حميم بهذه الرؤية الدلالية. ولعل مقالات كتاب «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» الذى كتبتُ مقالاته فى الستينات وإن صدر الكتاب نفسه فى عام ١٩٧٠، أن يكون أكثر تعبيرا عن هذا من بعض المقالات التى كتبت فى الستينات والتى يحتويها هذا المجلّد. ولقد كان كتاب «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» ثمرة تأملات هادئة عبّرت عن نفسها فى تخطيطات أولية فى سجن «المحاريق» بالواحات الخارجة.

أما المرحلة الثالثة والأخيرة أى طوال الثمانينات والتسعينات، فقد كانت مثل المرحلة الثانية امتدادا للمرحلة الأولى فى الخمسينات من حيث الحرص على الدلالة الاجتماعية وإن تكن — فى تقديرى — أنضج من تلك المرحلة الثانية من حيث أنها أصبحت أكثر تطورا ونضجا فى القدرة على تحديد واكتشاف البنية الفنية والقيمة الجمالية فى ارتباط حميم كذلك بالدلالة العامة للعمل الأدبى. ولقد استفادت هذه المرحلة الثالثة — كما سبق أن ذكرت — من استيعاب وتمثّل لبعض المناهج النقدية الجديدة دون أن تتبناها أو تقف عندها وقفة جامدة، بل ما أشد ما تختلف معها كذلك، وبخاصة تلك التى تعزل النص الأدبى عن سياقه الاجتماعى والتاريخى والثقافى والإنسانى عامة، وتجعل منه قيمة مفارقة فى ذاتها. ولعل مقدمة كتاب «ثلاثية الرفض والهزيمة» وما يتضمنه ذلك الكتاب من معالجة نقدية، والذى صدر عام ١٩٨٥، أن يكون أكثر تعبيرا عن هذه المرحلة من بعض مقالات مرحلة الثمانينات والتسعينات.

خلاصة الأمر أن رحلة هذا التطبيق النقدى فى مجال الرواية والقصة القصيرة عبر الأربعين سنة الماضية قد مرت على ثلاث مراحل تتسم بالاتصال والانقطاع النسبى فى وقت واحد. المرحلة الأولى هى مرحلة الازدواج بين رؤية نظرية نقدية من ناحية وعدم القدرة على تطبيق هذه الرؤية تطبيقا صحيحا فى العملية النقدية من ناحية أخرى، وذلك لأسباب معرفية وموضوعية، مما جعل الممارسة النقدية يغلب عليها طابع التعميم والتوجيه السياسى والاجتماعى، دون أن تخلو تماما من البعد الفنى والجمالى. أما المرحلة الثانية فهى نقلة أكثر نضجا من المرحلة الأولى فى الممارسة النقدية، تتسم بمحاولة الاقتراب من إزالة هذا الازدواج الذى كان ومايزال قائما. ثم تأتى المرحلة الثالثة التى تعد — فى تقديرى — أعمق غوصاً فى محاولة التعرف وتحديد تضاريس البنية الفنية للرواية وللقصة القصيرة فى

أدبنا العربى المعاصر، وأكثر اقتداراً فى محاولة الكشف عما بين هذه البنية الفنية والدلالة العامة من علاقة جدلية حميمة.

ولهذا فإن التقييم العام الذى نقرؤه عند العديد من الكتاب والنقّاد والدارسين حول غلبة الطابع السياسى والإيديولوجى والدعائى الخالص أو الطابع الانعكاسى الآلىّ المرآوىّ المباشر الذى يسود الممارسة النقدية للمدرسة التى تمثلها صفحات هذا الكتاب بمراحلها المختلفة، مما يكاد يخرج بها من إطار النقد الأدبى نفسه، هو - فى تقديرى - تقييم فيه كثير من التعميم المخلّ الذى تنقصه الدقة والمتابعة والشمول، بل يفتقد أحيانا الى الموضوعية، وقد يكون أحيانا أخرى أسير هذه المنهجية الشكلانية للأدب التى تحاول أن تجعل منه مجرد نص مفارق مستقل تماما عن واقعه الاجتماعى والتاريخى والثقافى والإنسانى عامة.

ليس هذا دفاعا عن فصول هذا الكتاب ومقالاته فى المراحل المختلفة لكتابتها، أو تكريسا لمنهجها، فما أكثر ما فيها من ثغرات ونواقص، وما أشد حاجتها إلى المزيد من التطوير والنضج، و الأمر فى النهاية متروك لحكم القارئ ولتقييمه. وإنما هى دعوة إلى ضرورة الحرص فى نقد النقد على ما ينبغى أن نحرص عليه فى النقد الأدبى نفسه من إحاطة دقيقة وإدراك شامل للمعطيات الداخلية للعمل النقدى والابداعى المنقود، دون إغفال للشروط الموضوعية والثقافية والذاتية التى صدر عنها وفيها، ولما لحق به من تطور بتطور الأوضاع والخبرات والمعارف. ولقد تمنيت أن يستوعب هذا الكتاب تطبيقا نقديا على روايات ومجاميع قصصية أخرى أبدعها أدباء كبار لم أتوفر بعد على الكتابة عنها أو عن مجمل أعمالهم. وأرجو ألا يعدّ هذا تغافلا أو تغاضيا عن دورهم الابداعى الكبير فى أدبنا الروائى والقصصى المعاصر. وفضلا عن هذا، فإن النماذج الأدبية المختارة فى هذا الكتاب ليست جميعا على مستوى واحد، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المعالجة النقدية. فبعض هذه النماذج كان الدافع إلى العناية بها والحرص على إبرازها مالها من دلالة خاصة أدبية أو قومية أو إنسانية. وبعض المعالجات النقدية تتسم بالتناول الخارجى الذى يفتقد التحليل العميق. ولقد حرصت على ضم هذه النماذج وهذه المعالجات إلى الكتاب لما لها من دلالة فكرية واجتماعية وتاريخية. ولهذا فإن هذا الكتاب لايعبر أساسا أو تعبيرا كليا عن واقع الرواية والقصة القصيرة فى أدبنا العربى المعاصر تحقيقا لمشروع قديم تمنّيت لو أنجزته حول المعمار الفنى للرواية العربية، بقدر ما يعبر عن منهج فى الممارسة النقدية، يتخذ نماذج من بعض هذه الروايات والمجاميع القصصية. وبرغم اختلاف هذا المنهج مع مناهج أخرى فى النقد الأدبى وصراعه الفكرى معها، فإنه لايدعى احتكار السلامة المعرفية والتحليلية والتقييمية المطلقة فى النقد الأدبى، بل لعله - كما سبق أن ذكرت - يستفيد من بعض

تلك المناهج النقدية التى يختلف معها.

وفى تقديرى – أخيرا – أنه برغم كل الجهود الجادة والمتنوعة التى نبذلها فى نقدنا الأدبى العربى، فما نزال جميعا، نجتهد فى حدود نظريات نتعلمها من تراثنا العربى القديم أحيانا، أو من نظريات نستلهمها ونتمثلها – فى أغلب الأحيان – فى الانتاج الأدبى النقدى الأوروبى والأمريكى، أو نطبقها – فى بعض الأحيان – للأسف تطبيقا آليا دون امتحان لمدى صلاحيتها لخصوصية إبداعنا الأدبى ودون مراعاة للملابسات الاجتماعية والتاريخية الخاصة لنشأته. حقا، هناك العديد من المستويات الإبداعية المتميزة والرفيعة فى أدبنا العربى المعاصر وبخاصة فى مجال الرواية والقصة القصيرة، وهناك كذلك العديد من الإضافات والإجتهادات الابداعية فى مجال التطبيق النقدى الأدبى، إلا أنه ليس ثمة إضافات نظرية حقيقية فى مجال النقد الأدبى والفنى عامة. ولعل هذا يرجع – فى تقديرى – إلى ضعف الفكر النظرى العقلانى والنقدى فى حياتنا وممارساتنا السياسية والاجتماعية والديمقراطية والتعليمية والإعلامية والعلمية والثقافية عامة.

عُذرا لهذا الانتقال الذى قد يبدو مفاجئا من مجال النقد الأدبى الى مجال النقد العقلانى السياسى والاجتماعى والثقافى عامة، ولكن لعل هذا الانتقال هو انتقال متسق تماما مع بعد أساسى من أبعاد هذه الرؤية والمنهجية العامة التى تمثلها مقالات وفصول هذا الكتاب. ولهذا أتمنى أن يكون هذا الكتاب، لا مجرد مساهمة متواضعة فى إثارة حوار نظرى بناء فى مجال النقد الأدبى العربى فحسب، وإنما كذلك فى تنمية روح النقد العقلانى والجمالى والحوار النظرى فى فكرنا وابداعنا وثقافتنا وممارساتنا السياسية والاجتماعية والقومية عامة.

أكتوبر ١٩٩٣

أولا
مقدمات نظرية
حول الرواية

الرواية بين زمنيّتها وزمنها
مقاربة مبدئية عامة

(١) الرواية والتاريخ

قد لايستقيم الحديث عن زمن الرواية، بغير الاستبصار أولا بزمنيّتها، أى بالطبيعة الزمنية للرواية. بل أكاد أقول إن رواية الزمن هى المدخل للتعرف الحميم على زمن الرواية. فالرواية فنّ زمنىّ يلتقى فى هذا مع فن الموسيقى عامة، والموسيقى السيمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون المكانية مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجىّ المرجع، الذى تصدر فيه أو تعبرّ عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك - بل ربما أساسا - زمنها الباطنى المحايث المتخيَّل الخاص، أى بنيتها الزمنية التى تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوى، ثم أخيرا بدلالتها النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعا.

ولهذا فللرواية زمنية مزدوجة هى هذه الزمنية المتخيَّلة الكامنة فى بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنية أخرى هى تجليها فى لحظة زمنية حديثة واقعية محددة، وهناك بالطبع زمنية ثالثة هى زمنية قراءتها ولكنها لاتعنينا فى حدود هذه الدراسة.

خلاصة الأمر، أن الرواية بنية زمنية متخيَّلة خاصة، داخل البنية الحدثيّة الواقعية، أو بتعبير آخر - أكثر عينيّة وتحديداً - هى تاريخ متخيَّل خاص داخل التاريخ الموضوعىّ. وقد يكون هذا التاريخ المتخيَّل تاريخا جزئيا أو عاماً، ذاتيا أو مجتمعيا، فقد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة أو للحظة تحول اجتماعى إلى غير ذلك. ورغم الاختلاف فى الطبيعة البنيوية الزمنية بين المتخيَّل والموضوعى، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنهما، هى علاقة التفاعل بينهما. فبنية الرواية لاتنشأ من فراغ، وإنما هى ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء. وهى ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر. أى هى تعبير إبداعى صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حيّة وثقافية فى قلب هذه البنية الواقعية. ولهذا فهى إضافة متخيَّلة الى هذا الواقع تعبّر عنه وتنفعل به وتتجاوزه فى آن. إنها تاريخه الوجدانى الإبداعى ذو البنْية الخاصة النابعة من خبرة حية حميمة فيه. وهكذا ترتبط بنية الخطاب الروائى ببنية التاريخ الموضوعى، وتختلف طبيعتها باختلاف بنية كل مرحلة من مراحل هذا التاريخ.

ولهذا قد يكون من التعسف أن نحدّد نشأة الرواية بالقرن السادس عشر أو السابع عشر، أى بمرحلة خروج المجتمع الأوروبى بوجه خاص من نمط الانتاج الاقطاعى إلى نمط الانتاج الرأسمالى، أى بنشأة البورجوازية، وبالتالى اعتبار رواية دون كيخوته لسير فانتس هى البداية المحددة لنشأة الرواية كما تقول العديد من الكتابات.

حقا، إن الرواية فى عصرنا الحديث أى منذ بداية المرحلة الرأسمالية، تتميّز بخصوصية بنائية كجنس أدبى. وهذه الخصوصية البنائية هى تعبير إبداعى عن واقع نمط الانتاج الرأسمالى السائد بما يتسم به من بروز للأنا الفردية، والأنا القومية، ومن سيادة للبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية، ومن نضج للتمايزات الطبقية واحتدام للصراعات فيما بينها، وتفاقم للأزمات الفكرية والنفسية والأخلاقية والإجتماعية بحثا عن القيم الإنسانية المفتقدة فى هذا العالم الجديد الذى تهيمن عليه قوانين السوق والكم والربح، فضلا عن ارتفاع مستوى الوعى العلمى والإجتماعى والتاريخى بوجه خاص. ولهذا فالرواية هى بحق البنية الأدبية الزمنية الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعى التاريخى المعرفى الوجدانى القيمى بهذه المرحلة التاريخية الجديدة، بكل مايتسم به هذا الوعى التاريخى من اتساع وعمق وتراكم والتباس وإشكالية وتأزم وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة. وتكاد هذه المرحلة أن تكون هى نفس المرحلة التى برزت وتطورت ونضجت فيها بنية الأوبرا والسوناتا والكونشترو والسيمفونية فى مجال الإبداع الموسيقى ولنفس الاسباب الاجتماعية والتاريخية والثقافية عامة. على أن هذه الخصوصية البنائية للرواية أو للسيمفونية فى عصرنا ليست منبتة الصلة عن الظواهر التعبيرية والموسيقية طوال التاريخ الإنسانى السابق عليها. فالرواية– موضوعنا – رغم بنيتها الزمنية الخاصة النابعة من بنية الأوضاع الرأسمالية ومن خبرتها الخاصة، كما ذكرنا، فإنها فى الوقت نفسه امتداد متطور للأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات التى تشكلت أبنيتها التعبيرية الخاصة بحسب الأوضاع الاجتماعية السابقة على الرأسمالية التى نشأت فيها.

إن الطابع الحكائى هو القاسم المشترك بينها جميعا رغم الخصوصية البنيوية لكل منها. بل لعلنا نجد بعض الأبنية الحكائية القريبة من بنية الرواية الحديثة فى بعض التعابير الحكائية فى العصور القديمة والوسيطة عند شعوب وحضارات عديدة، كما نجد الكثير من التعابير والأشكال الحكائية القديمة الأسطورية أو الملحمية أو المقاماتية فى بنية بعض الروايات الحديثة. لسنا بهذا نخلط أو نطمس الخصوصية والتمايز بين الأنواع الأدبية المختلفة باسم جنس حكائى أكبر على حد التفرقة الأرسطية بين الأنواع والأجناس، وإنما نسعى لتأكيد مايتسم به التاريخ البشرى عامة والتعبيرى خاصة – فى تقديرنا – من تواصل وانقطاع، ومن استمرارية وتجاوز. على أن هذا ليس مجال بحثنا هنا، ويمكن الرجوع الى العديد من

الدراسات الخاصة بالرواية التى تناولت هذا الموضوع. إن ما يعنينا هنا هو القول بأن هذه التعابير الحكائية المختلفة الأبنية هى تعبير متخيَّل عن خبرات الإنسان الحيَّة فى مراحل تاريخية مختلفة. إنها - كما ذكرنا من قبل - تاريخ إبداعى متخيَّل خاص داخل التاريخ الموضوعى. ولهذا فإننا نجد تداخلا فى الكتابات التاريخية القديمة بين ماهو تاريخ موضوعى وماهو أقرب الى التاريخ المتخيَّل. بل لعل كل الفصول التى كتبها المؤرخون القدامى منذ هيرودوت حتى ابن خلدون عن المراحل السابقة البعيدة عن عصرهم أو عن العصور القريبة منهم، أن تكون أقرب الى الحكايات والأساطير منها إلى التاريخ. بل لعل بعض كتابات هؤلاء المؤرخين أن تكون أحيانا أقرب الى انطباعات المخيِّلة أو أقرب الى ترداد الحكايات الشعبية الشائعة فى عصرهم منها الى التسجيل التاريخى الموضوعى. وعلى العكس من ذلك تماما، فإننا نجد العديد من التعابير الحكائية من أساطير وسير شعبية وملاحم هى تعابير عن وقائع تاريخية فعلية رغم ماقد يشوبها من عناصر وتراكيب متخيَّلة.

ولقد كشفت الدراسات الأنثروبولوجية والاثنولوجية الحديثة عن علاقات عميقة بين الاسطورة والتاريخ. فليست الأسطورة إلا المراحل الأولى للمعرفة التاريخية، وليس التاريخ إلا التطور المعرفى الموضوعى للأسطورة. ولعل التماثل بين كلمة «الأسطورة» فى اللغة العربية وبين أصلها فى كلمة «التاريخ» فى اللغتين اليونانية واللاتينية أن يكون أحد المؤشرات على هذا التداخل القديم الحميم بين الأسطورة والتاريخ. وما أكثر الملاحم والسير والحكايات الشعبية التى تتواكب أو تتقارب بمستوى أو بآخر مع بعض الوقائع التاريخية الفعلية. وحسبنا أن نشير الى الإلياذه، والأوديسَّة وسيرة الزير سالم والسيرة الهلالية والى غير ذلك من مختلف الملاحم والسير الشعبية فى تراث مختلف شعوب الأرض.

وهكذا يمكن القول بأنه فى الماضى البعيد كان هناك تداخل بين الأساطير والسير الشعبية والملاحم من ناحية والتاريخ من ناحية أخرى. ولعل هذا يذكرنا بالتداخل القديم كذلك بين الفلسفة والعلم. وكما انفصل العلم وتمايز عن الفلسفة، انفصل التاريخ وتمايز عن الحكاية الأسطورية والملحمية والشعبية. فأصبح للحكاية بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة التى تتمثل فى الرواية الحديثة، وأصبح للتاريخ موضوعيته المعرفية التى تسعى أن تكون علماً. إلا أن هذا الانفصال والتمايز بين البنية الأدبية الروائية الحديثة وبين المعرفية التاريخية الجديدة، لم يفضيا إلى إضعاف الطبيعة الزمنية والتاريخية الموروثة والمتطورة لبنية الرواية، بل على العكس من ذلك تماما، فقد ضاعفا وعمقا وأفسحا هذه الطبيعة الزمنية والتاريخية، بل كانت الرؤية المعرفية التاريخية الجديدة عاملا أساسيا من عوامل إبداع البنية الروائية الجديدة نفسها.

فالبنية الروائية الجديدة - كما سبق أن ذكرنا - هى تشكيل أدبىّ سردى له

خصوصيته الزمنية النابعة من بنية المجتمع الرأسمالى، لا بما يتسم به هذا المجتمع من بنية اقتصادية ومجتمعية وقومية فحسب، وكما يقال بحق، وإنما بما يتسم به كذلك وأساسا من رؤية ثقافية جديدة كان ومايزال من أبرز مظاهرها نضج الوعى العقلانى العلمى الموضوعى على حساب الفكر الأسطورى الغيبى اللاعقلانى من ناحية، وبروز الوعى الفردى المجتمعى التاريخى الإنسانى الشامل على حساب الفكر القبلى والعشائرى والاقطاعى والعائلى والقومى الضيق من ناحية أخرى، بل أكاد أقول إن هذا الوعى التاريخى الإنسانى الشامل هو أبرز مظاهر وعينا العقلانى العلمى الحديث نفسه. لقد أصبحت المعرفة بتاريخية الأشياء والظواهر والأحداث والتعابير والوقائع واللغات والأفكار قسمة أساسية – فى تقديرى – من قسمات أى معرفة موضوعية شاملة. ولقد كانت هذه المعرفة التاريخية كذلك – كما سبق أن ذكرنا – عاملا أساسيا من عوامل تشكيل بنية الرواية الحديثة وتوسيع وتعميق وتجديد زمنيتها وتاريخيتها، برغم هذا الانفصال والتمايز بين التاريخ المتخيَّل والتاريخ الموضوعى، بل وبفضل هذا الإنفصال والتمايز فى الوقت نفسه.

وهكذا أصبحت الرواية الحديثة تاريخا متخيَّلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعى. لم تصبح مجرد سرد أدبىّ للتاريخ الموضوعى فى بنيته الحدثية الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعى الوجدانى العمقى المتخيَّل لهذا التاريخ الحدثىّ، الذى يتجاوز هذه المظاهر الحدثية الخارجية ليغوص فى أعماق مايدور فى ما وراء، وفى باطن، وفى ما بين الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية، ومن مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإرادات وايديولوجيات وافكار وقيم ومواقف ولغات وتناقضات وصراعات وأزمات ومؤامرات وتداخلات وتمايزات وعوامل وأسباب وشروط وأوضاع نفسية واجتماعية وقومية وعالمية وكونية ومكتشفات جغرافية وعلمية وتكنولوجية وإمكانيات وتجاوزات ظاهرة أو كامنة، ومايجمعها ومايفرقها من أزمنة وأمكنة ومصالح. وهكذا أصبحت الرواية هى التاريخ الإبداعى المتعدد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعى نفسه، وإن اقتصرت فى أغلب الأحيان على جانب جزئى أو فردى أو مجتمعى أو قومى أو موضعى حقيقىّ أو متخيَّل فى هذا التاريخ. ولسنا نقصد بهذا الرواية التاريخية التى هى فى تقديرى أضعف تجليات الرواية الحديثة لما تتسم به من زمنية مسطحة تراكمية أحادية الاتجاه، ومن سرد مباشر للتضاريس الخارجية لبعض الأحداث التاريخية الفعلية وإن أضافت إليها بعض التلوينات والعناصروالأساليب والدلالات المتخيلة. إن هناك فارقا جوهريا بين البنية التاريخية الزمنية للرواية وبين الرواية التاريخية.

وبهذا المعنى الذى ذكرناه سابقا للرواية الحديثة، فإن طبيعتها البنيوية التاريخية العُمقيّة قد أتاحت لها إمكانية أن تحتوى داخل بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية

والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة ومنجزات علمية وتكنولوجية ومكتشفات جغرافية وطبيعية وكونية ولغات وحوارات وأساطير وملاحم وسير شعبية ومقامات، وأن تتمثلها داخل بنيتها الأدبية الزمنية الخاصة. كما استطاعت أن تستفيد من العديد من خبرات التقنيات الفنية الأخرى في مجال الفنون التشكيلية وفى مجال الفن السينمائى بوجه خاص. بل أمكن لها كذلك أن تستفيد من أحداث التاريخ الفعلى الواقعى للأفراد والمجتمعات والشعوب والأحداث الانسانية العامة القديمة والحديثة، سواء كانت استفادة ابداعية متخيَّلة أو استفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية، وإن تمثّلتها كذلك فى بنيتها الأدبية الإبداعية الخاصة دون أن تصبح مجرد تاريخ أو مجرد رواية تاريخية.

وبهذه الإمكانيات الفنية المتعددة والمتنوعة، من حيث التشكيلات والأساليب واللغات والمواقف والخبرات الذاتية والاجتماعية والتاريخية والمعرفية والفنية والجمالية والانسانية والكونية، تكاد الرواية الحديثة ألا يكون لها تشكيل بنيوى محدد مغلق، بل أصبحت تتسم بتشكيل بنيوى مفتوح على إمكانيات تشكيلية إبداعية لا حدّ ولا نهاية لتنوّعها. وهذا ما يخرج بنية الرواية الحديثة عن حدودها التقنية وأشكالها الخاصة التى صاحبت نشأتها الأولى.

وهكذا انفصلت الرواية الحديثة وتمايزت عن التاريخ انفصالا وتمايزا بنيويا، لتعود الى التاريخ مرة أخرى توسيعا وتعميقا وإبداعا وتجديداً متصلا لطبيعتها البنيوية الزمنية التاريخية نفسها، فى ارتباط وتفاعل مع خصوصية واقعها القومى، وفى غير عزلة عما يحتدم بها عصرها الراهن من وقائع وحقائق ومكتسبات وأزمات وفواجع وآفاق.

وبهذا تكاد الرواية الحديثة أن تصبح الوعى الإبداعى الأدبى بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية التاريخية المعاصرة، فى خصوصياتها وعموميتها، وفيما تتعرض له من أخطار نووية وبيئية وطبيعية وتنموية وصحية مشتركة، وفيما يحتدم فيها من صراعات حول أهداف ومصالح متناقضة، وما تحققه من منجزات علمية وتكنولوجية ومعرفية وابداعية باهرة، وما تواجهه من ضرورات وامكانات وارهاصات وتجاوزات مختلفة. وتختلف الرواية الحديثة فى التعبير عن هذا كله، سواء من حيث المستوى الابداعى، أو الدلالة الايديولوجية، أو الرؤية الاجتماعية والانسانية والكونية. ولهذا ترتفع الرواية الحديثة – فى تقديرى – عن أن تكون الجنس الأدبى المعبرّ عن الطبقة الوسطى أو الحدود المجتمعية البورجوازية كما كانت فى بداية نشأتها الأولى. فلم تعد أسيرة لهذه الطبقة الوسطى ومجتمعاتها البورجوازية، محكومة بجمالياتها وايديولوجياتها وحدها، فلقد تعدّدت وتنوعت واختلفت – كما ذكرنا – المواقف الطبقية والهموم والتطلعات والأزمات النفسية

والاجتماعية والفكرية والحياتية واقتحمت ساحات الفعل السياسى والاجتماعى الجماهير الشعبية وفئاتها العاملة والمنتجة والمبدعة والمثقفة عامة، فضلا عن الحركات الشبابية والنسائية. واستطاعت بنية الرواية الحديثة بزمنيّتها التاريخية المتعددة المفتوحة، أن تحتضن وأن تعبرّ بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنسانى الإشكالىّ المتدفق. وأصبحت بهذه البنية الزمنية أبرز الأجناس والأنواع الأدبية وأقدرها وأكملها تعبيرا عن زمننا الراهن.

وإذا صح أن نقول هذا عن الرواية فى عصرنا الراهن عامة، فانه يصح عن الرواية العربية كذلك.

(٢) الرواية العربية

ليس هنا مجال الدراسة التحليلية للرواية العربية تحديداً لمعالمها البنيوية وقوانين حركتها. وانما حسبنا الإشارة السريعة الى بعض هذه المعالم والقوانين امتحاناً لمقولتنا النظرية السابقة.

لقد نشأت الرواية المصرية والعربية عامة منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نشأة الطبقة الوسطى، وبداية التحول الى الرسملة الاقتصادية، وإن كانت رسملة تابعة تبعية كاملة للنظام الرأسمالى العالمى. ولعل هذا مايميز نشأة الرواية العربية عن نشأة الرواية الغربية. فإذا كانت الرواية الغربية قد نشأت – كما سبق أن ذكرنا – مع انهيار النظام الاقطاعى ونشأة السوق الرأسمالية والبنية الاقتصادية التبادلية التنافسية وكانت تعبيرا عن بروز الفرد وعن أزمة بحثه عن القيم فى هذه السوق الرأسمالية الجديدة، فإن الرواية العربية قد ارتبطت أساسا منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز وبلورة الهوية القومية فى مواجهة الآخر الغربى المستعمر. ولهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيويا لمختلف التعابير الأدبية التراثية السابقة، وخاصة الحكايات والسير الشعبية والاحداث التاريخية البطولية والمقامات، دون أن يعنى هذا أنها كانت تخلو من التأثر فى تشكيلها البنيوى بالبنية الاجتماعية والاقتصادية والوطنية والثقافية السائدة التى نشأت فيها وعنها. ولقد أحصى الدكتور على شلش فى كتابه الأخير «نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث» مايقرب من ﴿٢٥٠﴾ رواية عربية مؤلفة بين عام ١٨٧٠ وعام ١٩١٤. ولو تأملنا هذه الروايات سواء فى عناوينها أو فى موضوعات المتيسّر منها، لتبيّن لنا أن أغلب هذه الروايات كانت تستلهم التراث الأدبى العربى القديم فى بعض أبنيته التعبيرية كالمقامة ﴿كما هو الشأن عند على مبارك والمويلحى وحافظ ابراهيم، بل نستطيع أن نعود إلى ما قبل هذا التاريخ فى المقامة التى كتبها حسن العطار﴾ ولاشك أننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازى عندما نطلق عليها اسم الرواية. فلقد

كانت فى الحقيقة تعبر عن مرحلة انتقالية فى الكتابة النثرية السردية تمهد للبنية الروائية فى الأدب العربى الحديث. وكانت بعض هذه الروايات ذات البنية الانتقالية تستلهم بعض لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربى الاسلامى ﴿كما هو الشأن فى الروايات التاريخية لجورجى زيدان﴾، وكان بعضها الآخر وهو أكثر نضجا من ناحية البنية الروائية يستلهم بعض اللحظات التاريخية والاجتماعية والقيم الأخلاقية والعاطفية البارزة فى ذلك العصر ﴿مثل بعض كتابات جبران وحسين هيكل وفرح انطون وطاهر لاشين ثم توفيق الحكيم﴾ ولقد كان هذا الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والاخلاقية والعاطفية تجليات أدبية بمستويات أدبية ودلالية مختلفة لمحاولات إبراز الذات القومية فى مواجهة الغرب. إلا أن بعض هذه الكتابات أخذت تستلهم بعد ذلك الأشكال الفنية للرواية الغربية فى معالجتها لموضوعاتها القومية والاجتماعية الخاصة. ولهذا نشأ منذ البداية هذا الالتباس بين إرادة تأكيد وإبراز الذات القومية الخاصة من ناحية، والاستفادة من القيم والمفاهيم والأشكال الغربية من ناحية أخرى. وكان هذا الالتباس تعبيرا موضوعيا عن الالتباس فى الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى السائد آنذاك، والذى مايزال سائدا حتى اليوم. ولقد تبلور هذا الالتباس بشكل نظرى فى مجال الفكر فى هذه الثنائية التى ماتزال موضع جدل وخلاف حتى عصرنا الراهن بين التراث والمعاصرة، أو بين الأصالة والتحديث. ولقد تم التعبير عن هذا الالتباس وبرزت الحاجة الى حسمه فى بعض الكتابات الأدبية المبكرة فى «حديث عيسى بن هشام» وفى مقدمات بعض المجاميع القصصية لعيسى عبيد والمازنى بعد ذلك.. وكانت تتضمن الدعوة الى تمصير الأدب، فضلا عن القيم الحياتية والاجتماعية بشكل عام. وماتزال هذه القضية مثارة فى بعض التعابير الأدبية الحديثة والمعاصرة التى نستطيع أن نتبين فيها تجليات ابداعية على جانب كبير من العمق والنضج فى محاولة تأكيد الخصوصية الأدبية العربية، ولعل كتابات محمود المسعدى وأميل حبيبى وجمال الغيطانى وغيرهم أن تكون نماذج روائية على ذلك.

إلا أن الرواية العربية الحديثة سواء استطاعت أن تشكل لنفسها بنية ابداعية خاصة مستلهمة من تراثنا العربى الاسلامى القديم، أو التزمت بالبنية الفنية الغربية، فإنها فى معظمها وبمستويات متفاوته، تعبر بشكل إبداعى عن هذا البحث الدائب عن الهوية القومية ومحاولة تأكيد الخصوصية الاجتماعية والوطنية والثقافية والقيميّة عامة فى مواجهة الآخر الغربى، سواء كانت رواية تاريخية أو عاطفية أو وطنية أو اجتماعية أو رومانسية أو واقعية أو حداثية. على أن الأمر لم يقف فى كثير من الأحيان عند هذه المواجهة بين الذات القومية والآخر الغربى، بل كانت تمتد كذلك الى التعبير الإبداعى عن الصراعات الاجتماعية الداخلية، مع نضج واستقطاب الأوضاع الطبقية. كما كان يتم التعبير الإبداعى عن الاختلاف والتداخل بين هذين البعدين من الصراع، الصراع مع الآخر الغربى والصراع

الاجتماعى. وكان هذا التداخل بين البعد القومى والبعد الاجتماعى ﴿الذى كان يتخذ احيانا مظهرا ذاتيا أو عاطفيا أو أخلاقيا﴾ يزداد حدة بعد كل هزيمة من الهزائم الكبرى التى توالت على التاريخ العربى الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر ومع تطور ونضج الوعى الاجتماعى والتاريخى والثقافى عامة. ولكن لعل هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من توابع فاجعة أن تكون من أعمق وأفدح هذه الهزائم جميعا وأشدها تأثيرا فى الواقع العربى عامة وفى تطوير الوعى التاريخى فى الابداع الأدبى العربى عامة، وفى الرواية العربية بوجه خاص.

ولعل من أسباب تفاقم وتعميق آثار هزيمة ١٩٦٧ وماتلاها من توابع كارثية، تلك المرحلة التاريخية التى سبقتها منذ أوائل الاربعينات والتى تميزت بنضج الصراع السياسى والاجتماعى، والذى أثمر بإقامة أنظمة قومية تقدمية فى بعض البلاد العربية مثل سوريا ومصر والعراق ثم الجزائر والسودان واليمن وليبيا. وبرغم ما صاحب هذه الأنظمة القومية من أشكال استبدادية قمعية بالغة البشاعة والشراسة فىَ كثير من الأحيان، إلا أنها ارتبطت بمشروعات قومية طموحة شاملة تضمنت رؤية توحيدية قومية ومحاولات ومنجزات تنموية تقدمية وتطويرا ثقافيا عاما. ثم كانت هزيمة ١٩٦٧ وماتلاها بعد ذلك وخاصة الانفتاح الاقتصادى فى مصر عام ١٩٧٤ فالصلح مع العدو الاسرائيلى عام ١٩٧٧ فالحرب الإيرانية العراقية فالعدوان العراقى على الكويت فالتدخل العسكرى الغربى الأمريكى المكثف فى البلدان العربية الخليجية. لقد أفضت هزيمة ١٩٦٧ وهذه الهزائم التالية الى هزيمة ساحقة للمشروع القومى التقدمى. فتمزق النظام العربى وازدادت الفرقة والاتجاهات القطرية والانعزالية، بل والعدائية بين بعض البلدان العربية، وتفاقمت واستشرت العدوانية والتوسعية الإسرائيلية واحتل ميزان القوى العسكرية فى المنطقة العربية لصالحها، وازدادت وتعمقت التبعية للرأسمالية العالمية عامة والأمريكية بوجه خاص وتضاعف القمع والقهر والاستبداد والاستغلال والفساد والإفقار والتخلف، كما تفاقمت الاتجاهات الأصولية الماضوية اللاعقلانية المتزمتة، التى تبنت بعضها أساليب إرهابية مسلحة لفرض أفكارها على المجتمع والسلطة المدنية وإقامة سلطتها الدينية.

إنها مرحلة كاملة ماتزال مستمرة من القلقلة والتأزم والتردّى والتفكك والانهيار على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والمفاهيمية والذوقية والأخلاقية والقيميّة عامة، أخذت تسود فيها حالات اليأس والإحباط والاغتراب وفقدان الاتجاه السياسى والفكرى والقومى، وحوصرت إرادات المقاومة والتجاوز، والاتجاهات العقلانية والديمقراطية والتقدمية.

وتكاد أغلب الروايات العربية الحديثة التى صدرت طوال الأربعين سنة الماضية أن تكون أكثر الأجناس والأنواع الأدبية تعبيرا عن هذه المرحلة التاريخية بموضوعاتها

ومضامينها ورؤاها الاجتماعية والانسانية المتنوعة مع اختلاف مستوياتها الفنية والدلالية. إن الرواية العربية طوال هذه المرحلة أصبحت بحق – على حد تعبير الدكتور على الراعى فى مقدمة كتابه «الرواية العربية» لسان حال الأمة العربية والديوان الجديد للعرب. ولكنها اللسان والديوان اللذان يعبران فى معظم تجلياتهما الإبداعية عن محنة الواقع العربى فى ظواهره النفسية والسياسية والمجتمعية والقومية والانسانية والقيمية. وهى تكاد تماثل فى هذا الرواية الفرنسية والروسية والانجليزية فى القرن التاسع عشر، عصر شراسة التحول الرأسمالى، عصر ستاندال وفلوبير وبلزاك وديكنز وتولستوى وتر جنيف وتشيكوف وديستيوفسكى، رغم الاختلاف بين الرواية العربية الحديثة وهذه الرواية الغربية من حيث البنية الفنية والدلالات الاجتماعية والقومية والوعى التاريخى.

لقد أصبحت الرواية العربية بحق هى التاريخ الإبداعى العمقى المتخيَّل داخل التاريخ الموضوعى العربى المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعى الابداعى الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربى وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه والتباساته سواء فى تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية. نقرأ فى أعمال نجيب محفوظ على تنوع هذه الأعمال من الناحية البنيوية والاسلوبية والدلالية، وبخاصة فى ثلاثيته مايكاد يمثل تاريخا ملحميا واحداً لمرحلة متصلة زاخرة بالتناقضات والصراعات بين الأشخاص والاحداث والقيم والمواقف التى تشكل بأبنيتها الأدبية السردية الخاصة ما هو أعمق من التاريخ المصرى فى مظاهره الحديثة التى تتابعها هذه الأعمال وتعبر عنها مع ذلك برؤية وبنية زمنية تاريخية متخيَّلة خاصة. ونقرأ فى العديد من أعمال عبد الرحمن منيف وبخاصة ملحمته الروائية «مدن الملح» تاريخا وجدانيا ابداعيا عميقا لنشأة وتطور وتناقضات ظاهرة من أخطر الظواهر العربية التى أخذت تشكل عاملا من أبرز عوامل التخلف والتبعية العربية، وان كان من المفروض أن يكون عاملا من عوامل التحرر والتقدم واقصد به ظاهرة النفط العربى. على أن القضية لم تكن قضية نفط فحسب، بل هى قضية تشكل العلاقات السلطوية والطبقية والاستغلالية والقمعية فى مجتمع من مجتمعاتنا العربية، وفى روايات جمال الغيطانى عامة نجد مختلف أنماط التراث العربى الاسلامى، التاريخى والدينى والثقافى على السواء، نجدها مادة حية لصياغة أبنية روائية جديدة ذات زمنية متداخلة تعبر تعبيرا ابداعيا نقديا عميقا عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واغتراب الانسان فى واقع الخبرة العربية المعاصرة. وفى روايات صنع الله ابراهيم نتابع فى ابنية فنية رفيعة، متداخلة الأزمنة، متعددة التشكيل، وقائع من التاريخ القديم والحديث، ونصوصا حقيقية تسجل بعض مايحدث لنا وحولنا، لنتبين ملامح التردى والانهيار والتفسخ الذى ينخر فى قلب الأوضاع العربية الراهنة. وهكذا الشأن فى مختلف الابداعات الروائية الحديثة والمعاصرة طوال الاربعين سنة الماضية. وكان من الواجب أن

اكتفي بهذه الاشارة السريعة الى تلك الأمثلة التى تعبر عنها جميعا. ولكنى حريص أن أسرد أسماء بعض الروائيين العرب الذين تشكل أعمالهم – فى تقديرى – التاريخ الوجدانى الإبداعى المتخيِّل لواقع التاريخ العربى الراهن فى أبعاده النفسية والاجتماعية والقومية والفكرية والقيميَّة المختلفة، ولن أعرض للدلالة العامة لأعمالهم، ولن أبين الاختلاف بينهم فى المواقف والرؤى ولا التفاوت بينهم فى المستوى الابداعى، ولن أضعهم فى هامش فى نهاية هذه الدراسة، كما كان من الممكن أن أفعل. وإنما سأكتفى بمجرد ذكر بعض الأسماء الدالة بذاتها على ماأريد أن أؤكده. إننا نستطيع أن نتبين معالم تاريخنا المعاصر كله فى أبعاده المختلفة التى أشرت إليها فى روايات يوسف ادريس وعادل كامل وطه حسين ويحيى حقى وتوفيق الحكيم وحيدر حيدر وحنا مينا والطاهر وطار وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعى واحسان عبد القدوس وجوده السحار، وسعد مكاوى وفتحى غانم وثروت أباظة ويحيى الطاهر عبد الله وغسان كنفانى وفتحى الامبابى، وسحر خليفة وحنان الشيخ وادوار الخراط ومحمود دياب ومبارك ربيع وإلياس الخورى وعبد الرحمن الربيعى وفكرى الخولى واميل حبيبى وحليم بركات وبهاء طاهر وجبرا ابراهيم جبرا والطيب صالح وغائب طعمة فرمان وتوفيق يوسف عياد وعلاء الديب وعبد الحكيم قاسم واسماعيل فهد اسماعيل وعبد العزيز مشرى، وغادة السمان وأحمد ابراهيم الفقيه ولطيفة الزيات و وليد الرجيب ويوسف القعيد وعشرات وعشرات غيرهم مما يمكن أن أملأ بأسمائهم صفحات أخرى. ولكن حسبى هذه اللوحة من الأسماء التى تكاد ترسم تضاريسها المختلفة التضاريس العميقة للتاريخ العربى الراهن. وعلى اختلاف مواقفها الايديولوجية ومستوياتها الفنية، فإنها فى أغلبيتها تشكل بإبداعاتها الروائية الوعى الناقد الرافض للتاريخ العربى الاستبدادى المتردّى المأزوم المهزوم الراهن. وهى بهذا تمثل فى أغلبيتها كذلك وبسردها المتخيِّل وبنيتها الزمنية التاريخية الخاصة التاريخ العربى المُناضل المتطلع إلى تجاوز التاريخ الواقعى الراكد السائد.

وإذا كانت الرواية العربية قد أخذت تتخلص من ارتباطاتها الأولى ببعض الأبنية التعبيرية القديمة من مقامات وحكايات وسير شعبية، وأخذ يغلب عليها الشكل الروائى الغربى، فانها عادت – كما رأينا – عند بعض الروائيين المعاصرين إلى استلهام الاشكال التراثية القديمة والتاريخ القديم والحديث استلهاما متخيِّلا أو نقلا تسجيليا مباشرا منه، كما تداخلت فى الرواية العربية الحديثة بعض الأجناس الأدبية والثقافية الأخرى من شعر ومسرح وفكر، فضلا عن استفادتها من بعض الفنون وخاصة فن السينما. ولقد أتاح هذا للرواية العربية الحديثة مزيدا من الاتساع والعمق والتنوع فى تشكيل أبنيتها الزمنية التاريخية المتخيِّلة الخاصة وفى التعبير الابداعى العمقى المتنوع عن خصوصية وإشكالية ومأساوية تاريخنا القومى والاجتماعى والإنسانى المعاصر فى إطار عصرنا الراهن. وبهذا نستطيع القول

بأن زمننا العربى كذلك هو بحق زمن الرواية.

على أن هذا لا يقلل من القيمة الإبداعية التعبيرية للاجناس الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومسرح، فضلا عن الأنواع الفنية الأخرى ومختلف التعابير والابداعات الثقافية التى تسهم فى تغذية وتعميق زمنية البنية الروائية نفسها.

وفى عصرنا الراهن، الذى أخذت تسود فيه الفوضى والهيمنة الرأسمالية فى المجال السياسى والعسكرى والاقتصادى والاجتماعى، وتسعى للامتداد إلى المجال الثقافى لتنميطه وتطويعه لمصالحها الخاصة، كما تستشرى الاتجاهات اللاعقلانية المتزمتة المتعصبة المعادية للديمقراطية وللتفتح الانسانى، يصبح للرواية بوجه خاص، بطبيعتها الزمنية التاريخية الإنسانية، إلى جانب الاشكال والتعابير الأدبية والفنية والثقافية الأخرى، دور تاريخى كبير فى التوعية والتنوير والمقاومة...

مدخل نظرى عام حول العلاقة بين الخطاب الروائى والواقع

ما أشد الخلاف والاختلاف حول العلاقة بين الخطاب الروائى والواقع، أو بين كينونة الخطاب الروائى وايديولوجيته. وهو الخلاف والاختلاف اللذان يدوران فى أغلب الأحيان حول مفهوم الالتزام فى الأدب والفن عامة.

وفى تقديرى أن الأمر ليس اختلافا فى التحديد الابستمولوجى (المعرفى) فحسب، بقدر ما هو خلاف ايديولوجى فى الجوهر. على أن الاختلاف فى التحديد الابستمولوجى قد يكون مسئولا عن اخفاء الجذر الايديولوجى للخلاف. ولهذا قد يكون المدخل الصحى لمناقشة هذه القضية هو تحديد دلالة هذه المفردات الثلاث : الخطاب الروائى، الواقع، الايديولوجية وتحديد طبيعة العلاقة بينها سلبا أو إيجابا. ولست أزعم أننا بهذا سوف نصل الى تحديد نهائى وقاطع متفق عليه. وإنما سوف يساعدنا هذا التحديد على الأقل فى تحديد الخلاف والاختلاف.

ولنبدأ بالخطاب الروائى : ما هو الخطاب الروائى ؟.. الخطاب الروائى واقع متحقق فى حياتنا نمارسه إبداعا وتذوقا.. ولهذا قد يسهل تعريفه بالاشارة الى تجلياته المختلفة المتنوعة. ولكن سرعان ماتبرز صعوبة التعريف عندما نحاول أن نصوغ من هذه التجليات المختلفة المتنوعة مفهوما تحديديا عاما. ذلك أن هذا الاختلاف وهذا التنوع هما سمة أساسية من سمات الخطاب الروائى نفسه، رغم وحدة كينونته كجنس أدبى محدد، على أننا بهذه العلاقة الإشكالية نفسها بين الاختلاف والتنوع من ناحية، والوحدة والتحديد من ناحية أخرى، نقترب من التعريف الصعب للخطاب الروائى!

فالخطاب الروائى – بشكل عام – هو بنية لغوية دالة! وهو تشكيل لغوى سردى دال، يصوغ عالما موحدا خاصا، تتنوع وتتعدد وتختلف فى داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والأصوات والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضى هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة، بل يؤسسها. ومن هذا التعريف العام – لو صح – نستخلص أنه ليس ثمة قاعدة واحدة محددة للتشكيل الروائى. وهكذا ننتقل من صعوبة التعريف العام للخطاب الروائى، الى إشكالية تحديد التشكيل الروائى الذى لا حدود له! على أنها اشكالية لا سبيل الى حلها بتحديد او بتعريف، لأنها أفق ابداعى مفتوح لا سبيل الى مطاولته بغير التذوق والكشف والتعرف.

وإذا انتقلنا من محاولة التعريف النظرى المجرد، الى محاولة التعرف الواقعى، أى التاريخى، على الخطاب الروائى الحديث، لوجدنا أنه يعد آخر تجليات الخطاب الحكائى فى مختلف مظاهره التعبيرية طوال التاريخ الانسانى كله، من ملاحم وأساطير وحكايات شعبية ومقامات، الى غير ذلك.

إن هذا الخطاب الروائى الحديث هو وريث كل هذه الظواهر الحكائية السابقة، بل هو استمرار خلاق لكثير من سماتها وقيمها التعبيرية، ولكنه مع هذا بداية إبداعية نوعية جديدة، تختلف عن كل ما سبقها من ظواهر حكائية، وتشكل جنسا أدبيا خاصا يشمل ويتضمن - كإمكانية مفتوحة - مختلف الأجناس الأدبية الأخرى دون أن يكونها، ودون أن تكونه.

ولقد نشأ هذا الجنس الأدبى الخاص - دون الخوض فى خلافات واختلافات تفصيلية - مع نشأة القوميات والبورجوازيات فى عصرنا الحديث. بل أكاد اقول فى عصرنا بشكل عام، وفى مجال المعارف النفسية والاجتماعية والتاريخية بشكل خاص! إن الخطاب الروائى هو تعبير إبداعى نوعى خاص عن الوعى التاريخى - الاجتماعى العام فى عصرنا كله، وبعصرنا كله، وإن اختلف هذا التعبير وهذا الوعى باختلاف الملابسات القومية والمواقع الطبقية.

لاشك أن للخطاب الروائى تاريخه الخاص، لا بمعنى التتابع والتوالى الزمنى، وإنما بمعنى ما يعترى هذا الخطاب من تحول وتغير وتطور فى بنيته الدالة. الا أن هذا التاريخ الخاص هو جزء من التاريخ الإنسانى العام بكل أبعاد هذا التاريخ العام من سياسة واجتماع واقتصاد وعلم وفكر وفلسفة وثقافة وتكنولوجيا. ولهذا فإن هذا التاريخ الروائى الخاص قد يسهم فى انارة وتعميق وعينا بالتاريخ الانسانى العام، كما ان هذا التاريخ الانسانى العام يسهم فى تخليق وابداع هذا التاريخ الروائى الخاص، كما يسهم كذلك فى انارة وتعميق تذوقنا ووعينا بهذا التاريخ الروائى الخاص. على أن هذه العلاقة التفاعلية بل هذه العلية التبادلية ذات الاتجاهين - سواء فى الوجود أو فى الوعى - بين العام والخاص، لا تلغى خصوصية الخاص، ولا تقلص عمومية العام. إن تاريخية الخصوصية الروائية لا تتواكب فقط فى تطورها - كما يقال - مع تطور التاريخ الانسانى العام، بل هى جزء منه، مشروطة به وشارطة فيه - وجودا ووعيا - تختلف وتتمايز وتتطور وتتنوع باختلافه وتمايزه وتطوره وتنوعه، دون ان تفقد مع ذلك خصوصيتها من ناحية أو تنفصل وتنقطع عن عموميتها من ناحية أخرى. أى إن الخصوصية الروائية ذات وجود تاريخى ودلالة تاريخية وفاعلية تاريخية فى آن واحد! أو بتعبير آخر، ان الخطاب الروائى هو التجلى الابداعى الخاص للتاريخ الانسانى العام.

ألست بهذا قد استبقت الرأى، بل قطعت به فيما يتعلق بالقضية الثانية، قضية العلاقة بين الخطاب الروائى والواقع؟ بل ألم استعن بكلمة «التجلى» لإخفاء كلمة «الانعكاس» هذه الكلمة سيئة السمعة فى تحديد العلاقة بين الأدب والواقع؟ فلنبدأ إذن من البداية مرة أخرى ونتساءل : ما هو الواقع؟

هناك فى الحقيقة واقعان لا واقع واحد، على الأقل فى هذا المجال الذى نتحدث فيه، هناك واقع الخطاب الروائى نفسه، وهناك الواقع الانسانى الخارجى بكل ما يحتدم فيه من حياة وإنتاج وممارسات، وإن يكن الواقع الروائى جزءا منها!

ولنقتصر أولا على الواقع الروائى، ماهو؟

إن الخطاب الروائى – كما سبق أن ذكرنا – عالم موحد خاص تحتدم فى داخله لغات وأساليب وشخصيات واحداث شتى. إنه بغير شك كينونة مستقلة، لها منطقها الداخلى الخاص وتشكيلها النوعى المتميز.. ولكن.. هل يعنى هذا – كما يقول بعض الكتاب – انها مثل ذرة ليبنتز الروحية – الموناد – أى كينونة مكتفية بذاتها، مغلقة النوافذ، بل ليس لها نوافذ تطل على العالمين! وان مصدر وجودها هو ذاتها وغاية وجودها هو ذاتها! ولكن.. من أين يبدع الكاتب عالمه الروائى الخاص؟ هل كما يقول الروائى الفرنسى المعاصر «الان روب جرييه» تعبيرا عن طموح قديم لفلوبير «نبنى شيئا من لا شئ»، شيئا يقف دون أن يستند الى شئ أيا كان، خارج العمل ﴿من أجل رواية جديدة : روب جرييه. طبعة Idés فى Gallimard سنة ١٩٦٣ صفحة ١٧٧﴾.

هل الابداع الأدبى سواء بسواء كمفهوم الخلق الدينى، هو خلق من عدم، هو تأييس الأيس من ليس على حد تعبير الكندى؟ وهل الخطاب الروائى مبتوت الصلة أو متمرد على قانون العلية، فهو ليس معلولا لشئ خارج ذاته؟ أى هو كينونة فى ذاتها ولذاتها وقائمة بذاتها؟ حقا، من العبث وضيق الأفق ان نقول بالمطابقة بين الواقع الروائى المتخيل والواقع الخارجى المعيش، وأن نحاسب الخطاب الروائى بمدى مشابهته للواقع الخارجى، فى احداثه وشخصياته وعلاقاته وبنية عالمه، فهذا مفهوم آلى قاصر للعلاقة بين الخطاب الروائى والواقع، فقد يكون الخطاب الروائى عالما أسطوريا متخيلا، أو عجائبيا خارقا، أو رمزيا باطنيا، يتحكم فى حركة عناصره ومعطياته فى الزمان والمكان منطق خاص يختلف بل يتناقض مع منطق الحركة العامة فى الواقع الخارجى. إلا ان هذا لا يعنى القطيعة المطلقة بين عالم الرواية وعالم الواقع، ولا يعنى هذا نفى معلولية عالم الرواية لعالم الواقع، ولا يعنى ان عالم الرواية كينونة قائمة بذاتها تصدر من لاشئ. إن العالم الروائى أو الواقع الروائى هو إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجى وخبراته الحية المعيشة بالمنطق الخاص

للخطاب الروائى. والاختلاف والتناقض بين الواقعين، المتخيل المبدع، والخارجى والمعيش هما تأكيد فى ذاتيهما لرابطة العلية بينهما، ان الواقع الروائى هو – عامة – رفض للواقع السائد مهما اختلفت دلالة ومستوى هذا الرفض باختلاف الوقائع الروائية، وهو رفض يتحقق بابداع عوالم متخيلة بديلة او باعادة تشكيل معطيات العالم الخارجى تشكيلا قد يكشف جوهر نواقصه، أو جوهر صراعاته أو جوهر حركة قواه الاجتماعية المختلفة. وقد لا يتبين هذا الجوهر فيقف عند حدود بعض المعطيات والظواهر الجزئية والهامشية مما يجعل من رفضه للواقع السائد شكلا من أشكال تكريسه! وهو يعيد تشكيل هذه المعطيات بمنطق الخطاب الروائى لا بمنطق الواقع الخارجى السائد. لهذا يختلف بالضرورة والطبيعة واقع العالم الروائى المتخيل والمبدع عن واقع العالم المعايش، دون أن يعنى هذا الانقطاع والقطيعة بينهما، ان الخطاب الروائى هو اولا معلول لمؤلفه الذى يصدر ابداعه الروائى من محصلة خبرته الذاتية ومواقعه ومواقفه الاجتماعية – والخطاب الروائى – يتجلى – ثانيا – رغم خصوصية بنيته الابداعية، فى لغة لها معجمها المعروف المحدد مهما اختلفت سماتها الاسلوبية والبلاغية، ولها قوانينها النحوية والصرفية مهما تنوعت وتجددت وتطورت استعمالاتها، والخطاب الروائى – ثالثا – يتأثر بما وصل اليه العصر وما يتطور اليه من وسائل وأجهزة وأدوات تكنولوجية وما يحتدم به ويتصارع فيه من قضايا ومفاهيم وقيم ومشاكل وعلاقات قوى اجتماعية وعالمية. ان الخطاب الروائى هو انتاج انسانى بكل ما يعنيه الانتاج من معنى، ولهذا فهو ليس انتاجا من لاشئ، وانما هو جزء من الانتاج الاجتماعى العام، وان تكن له خصوصيته الذاتية. وهو جزء من الواقع الاجتماعى وان يكن رفضاً لهذا الواقع أو تكريسا له على نحو او آخر وبمستوى أو بآخر. ان الخطاب الروائى، كل خطاب روائى، بل ان الأدب عامة، لا مصدر له غير الواقع، الذاتى – الاجتماعى – الموضوعى، ولهذا فالخطاب الروائى رغم خصوصيته التشكيلية الابداعية خطاب واقعى المصدر والدلالة، وإن لم يكن واقعيا بالمعنى الاصطلاحى للأدب الواقعى. وهكذا يتداخل ويتناسج الواقعان الروائى المتخيل والخارجى المعيش. ولا يكون الواقع الروائى تقليدا للواقع المعيش بالمعنى الافلاطونى أو الارسطالى. ولا يكون كذلك استنساخا آليا أو انعكاسا مرآويا أو حتى مجرد انعكاس جدلى لهذا الواقع. وإنما يكون معلولا ابداعيا لهذا الواقع، وعلة فاعلة فيه كذلك، من حيث إنه اضافة إلية بإبداعية بنيته الخاصة، وبما يصدر عن هذه الابداعية من دلالة مؤثرة بالضرورة – سلبا أو ايجابا – فى هذا الواقع.

والقول بالدلالة المؤثرة ينقلنا الى النقطة الثالثة والأخيرة من هذا المدخل النظرى وأعنى بها أيديولوجية الخطاب الروائى..

الخطاب الروائى والايديولوجية

إن الخطاب الروائى، والتعبير الأدبى عامة بل التعبير الانسانى عامة، هو ايديولوجى بالضرورة، بل إن الانسان على حد تعبير التوسير هو حيوان ايديولوجى، على ان الايديولوجية فى الخطاب الروائى ايديولوجية محايثة باطنية نابعة من بنيته الداخلية من ناحية، وهى كذلك ايديولوجية وظيفية تتحقق بمدى ودلالة تأثيره الموضوعى الخارجى من ناحية أخرى، وهى ليست ايديولوجية قصدية أى يقصدها الكاتب الروائى قصدا، فقد يقصدها ولا تتحقق من وراء قصده، أو لا يحقق بقصده خطابا روائيا، وهى ليست تعبيرا بالضرورة عن ايديولوجية الكاتب الروائى نفسه. بل قد تختلف عن ايديولوجيته التى يتبناها بمسلكه العملى أو موقفه وموقعه الاجتماعى الطبقى، وهى ليست محدودة بهذه الفكرة أو تلك، أو هذا الموقف أو ذاك لشخصية أو أكثر من شخصيات الخطاب الروائى. إنها المضمون العام النابع من بنية الخطاب الروائى، والدلالة المؤثرة لمجمل هذا الخطاب، وهذا هو – فى تقديرى – المعنى الصحى والصحيح للالتزام فى الأدب الذى لايتعارض مع حرية الأديب ولامع فنية الأدب، ولايسقط على الأدب إلزاما فكريا أو اجتماعيا من خارجه، ولهذا فالخطاب الروائى ليس تشكيلا لايديولوجية، بل هو ايديولوجية نابعة من تشكيل، ولو أخذنا بالتفرقة المشهورة التى يقول بها التوسير بين العلم والايديولوجية، لقلنا معه إن الخطاب الروائى وسط بين العلم والايديولوجية. لأنه يتضمن أساسا معرفيا وإن امتزج بتوجه ايديولوجى، أى برؤية خاصة للعالم. وهى ليست الرؤية الفضفاضة التى يقول بها لوسيان جولدمان، وليست الرؤية الشخصية المحددة بالضرورة لمؤلف الخطاب الروائى، ولكنها على أية حال رؤية اجتماعية طبقية، تصوغ موقفا، ينبع من صياغتها الروائية نفسها، وقد تتعدد إمكانية هذه الرؤية، وتختلف باختلاف قراءتها وتوظيفها والملابسات المحيطة بها، ولو استعنا بمثال على ذلك من جنس أدبى وفنى آخر غير الخطاب الروائى، لأشرنا الى مسرحية هاملت لشكسبير وما يتعرض لها إخراجاها المسرحى والسينمائى – السوفيتى والانجليزى مثلا – من تفسير تختلف به بل تتناقض دلالتها الفكرية والاجتماعية، وبالتالى يختلف توظيفها الايديولوجى الموضوعى. ولعلى أشير كذلك الى ما سبق أن أشرت اليه فى تحليل قديم لى لمسرحية الفتى مهران. لعبد الرحمن الشرقاوى، من أن آنية عرضها عام ١٩٦٦ جعلها تحمل دلالة معينة سوف تختلف اختلافا كاملا لو عرضت بعد ذلك فى ملابسات مختلفة زمانا ومكانا.

خلاصة هذا، أنه ليس هناك أدب مطلق، أو شعر مطلق أو خطاب روائى مطلق، بل ان هذه الاطلاقية التى يقول بها بعض الكتاب وبعض النقاد هى موقف محدد من وضع

نسبى محدد، ما أسرع ما يكشفه التحليل الدقيق للأعمال التى يتحدثون عنها أو يحتجون بها، وأعود مرة أخرى الى «آلان روب جرييه» فى كتابه «من أجل رواية جديدة» يقول «روب جرييه» متحدثا عن فلسفته الروائية، «ليس من المعقول ان ندعى ان رواياتنا تخدم قضية سياسية حتى لو كانت قضية تبدو عادلة، وحتى لو كنا فى حياتنا السياسية نكافح من اجل انتصار هذه القضية» ثم يقول «ان الاعتقاد بأن الروائى عنده شئ يقوله، وانه يبحث عن الطريقة التى يقول بها، يمثل خطأ خطيرا، إن طريقة القول هى التى تشكل مشروع الكاتب» ويقول ان الرواية «لا تعبر، إنها تبحث، وما تبحث عنه هو نفسها» ﴿راجع صفحتى ١٥٢-١٥٣ من الطبعة المشار اليها فى المقال السابق﴾ وهو ينتقد هؤلاء الذين لايرون فى كتاباته مشابهة للواقع، ويقولون بأن «الزوج الذى يغار على زوجته لا يسلك سلوك الزوج فى روايته الغيرة».

ولست أناقض آلان روب جرييه، فى انتقاده لهؤلاء الذين يريدون ان يستنسخ الواقع فى رواياته، ولا اناقضه كذلك فى حقه، بل فى واجب الكتاب جميعا فى اكتشاف آفاق جديدة للكتابة، وإنما اختلف معه فى زعمه بأن ما يكتبه لا يعبر عن شئ خارجه، وليست له دلالة سياسية أو ايديولوجية. ان روايته «الغيرة» مثلا التى يذكرها، بصرف النظر عن أن الزوج فيها يسلك سلوكا مشابها للسلوك العادى فى الحياة المعيشة أم لا، فهذه قضية مغلوطة بغير شك، إن هذه الرواية تحمل فى مجملها ايديولوجية أو رؤية معينة للعالم، وليس هنا مجال الحديث التفصيلى عن تلك الدراسة القيمة التى قام بها الناقد والباحث الفرنسى جاك لينهارت فى كتابه (قراءة سياسية للرواية «الغيرة» لآلان روب جرييه. طبعة Minuit عام ١٩٧٣)، ففى هذه الدراسة التى نتفق او نختلف مع منهجها أو مع نتائجها، ينتهى لينهارت الى ان رواية «الغيرة» هذه تتضمن ايديولوجية محددة هى ايديولوجية الطبقة التكنوقراطية، بل ايديولوجية الاستعمار الجديد، وبالتالى فهى مجرد رفض لنظرية الاستعمار التقليدى، ولكنها دعم لفلسفة الاستعمار الجديد، المهم إذن ان مايراه «آلان روب جرييه» مجرد بحث روائى عن شكل جديد للتعبير الروائى، يحمل ايديولوجية معينة - وعى أم لم يع بها - تنبع من واقع محدد، بل تخدم هذا الواقع المحدد، بحسب ما يرتئى الناقد لينهارت، وليس هذا الناقد وحده الذى يرتئى هذا الرأى، فما أكثر الدراسات المماثلة عن بعض كتابات أصحاب مدرسة الرواية الجديدة أو مدرسة «النظرة» فى الادب الفرنسى المعاصر.

ولعلى أشير كذلك الى تحليل نقدى آخر وان كان تحليلا نقديا تطبيقا هو ما كان يفكر فيه الكاتب المسرحى «برخت» من تقديم مسرحية «انتظار جودو» لصومويل بيكيت تقديما مسرحيا، على أن يصاحب تقديم المسرحية على خشبة المسرح عرض لفيلم فى

خلفية المسرح لمختلف صور الجهود والأنشطة والنضالات والاستشهادات الانسانية، فى المصانع، والحقول، والمستشفيات وساحات المعارك الوطنية والاجتماعية ومشروعات تحويل الانهار وتغيير الطبيعة، الى غير ذلك، وهكذا فى الوقت الذى ينتظر فيه بطل مسرحية «بيكيت» مجئ «جودو» الذى لا يجئ، مجئ المعجزة، يقوم البشر بصناعة هذه المعجزة بإنتاجهم ونضالهم واستشهادهم! حقا، ان مسرحية «بيكيت» تعبر بالفعل عما فى الواقع الإنسانى من ظواهر الاستلاب والاغتراب والتشيؤ. ولكنها تصور وتعبر عن جانب واحد من هذا الواقع، مما قد يفضى الى تكريس هذا الواقع، لا الى نقده ونقضه وتجاوزه، أى انها تعبر عن حالة التشيؤ والاغتراب تعبيرا اغترابيا متشيئا! ولهذا كان مسعى «برخت» النقدى التطبيقى هو أن يضع النص – أو أن يكمل هذا النص بنص آخر – فى إطار رؤية أشمل واكثر حيوية للواقع الانسانى، أى يقدم عرضا مسرحيا ذا دلالة ايديولوجية مختلفة، عن مسرحية «بيكيت» وبالتالى ذا وظيفة ايديولوجية مختلفة كذلك.

وايديولوجية الخطاب الروائى لا تتمثل فحسب فى الموضوع السياسى او الاجتماعى المباشر الذى يعالجه هذا الخطاب، او حتى فيما يوحى به هذا الخطاب من دلالة سياسية او اجتماعية مباشرة، فالايديولوجية لا تتجلى فى المواقف السياسية والاجتماعية فحسب، بل قد تبرز بشكل أو بآخر فى قصة حب، او فى رؤية للطبيعة، او فى حكاية أسطورية مجردة. فهى الدلالة المؤثرة للخطاب الروائى، ايا كان موضوع هذا الخطاب، ولا تتحدد سلبية او ايجابية هذه الايديولوجية بايجابية او سلبية المواقف والاحداث والشخصيات داخل الخطاب الروائى، ولا بالطبيعة الطبقية لشخصياته، وإنما بالدلالة العامة للخطاب الروائى ولوظيفته الموضوعية المؤثرة، ولهذا قد يغلب الطابع السلبى على المواقف والأحداث والشخصية الأساسية فى خطاب روائى معين، ومع هذا تكون دلالة هذا العمل دلالة ايديولوجية ايجابية، ولعل روايتى «المتشائل» لاميل حبيبى، و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف أن تكونا مثالين على ذلك.

وخلاصة الأمر، أن الادب والفن عامة، والخطاب الروائى بوجه خاص، هو بنية حية تزخر بكل ما تمثله البنية الحية من تشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادته وبوظيفته الفاعلةالمؤثرة.. وهو معلول للواقع وإن يكن قيمة مضافة الى هذا الواقع نفسه سلبا أو ايجابا. وانه – لو صح التعبير – بنية بيولوجية التكوين «نفس – اجتماعية» التخلق والتأثير، ولهذا فان الدراسات اللغوية والبنيوية التى تقتصر فى دراستها للابداع الأدبى على الوصف السكونى لعناصره الداخلية، سواء بسواء كالدراسات المضمونية التى تقتصر على استخلاص الدلالات الفكرية والاجتماعية الخارجية للابداع الادبى، هى دراسات لا ترتفع الى حقيقة هذا الابداع، وما أصدق الباحث السوفيتى «لوتمان» فى قوله فى نهاية كتابه «بنية النص

الفنى» بان النص الفنى يكاد ان يكون من طبيعة النسيج الحى نفسه، لا كاستعارة او كتشبيه بلاغى وإنما كحقيقة علمية.

معنى هذا، أن النص الادبى، الجدير بهذا الاسم، ليس كينونة مجردة مطلقة خارج الحياة أو فوقها، أى ليس مجرد تشكيل جمالى فى ذاته، وإنما هو تشكيل إبداعى حى نابع من الحياة، ومحقق الحياة به استمرارها وتجاوزها لذاتها.

إنه إضافة خلاقة الى الحياة، لا لمجرد وصفها أو حتى نقدها، بل لتغييرها وتجديدها وتثويرها.

هل تصلح هذه الملاحظات النظرية مدخلا تمهيديا لدراسة الخطاب الروائى العربى المعاصر دراسة نقدية تطبيقية؟

نشأة الرواية العربية
فى مصر.. ومنحى تطورها

إلى أى حد تنطبق الملاحظات النظرية التى عرضناها فى المقالين السابقين على الرواية العربية؟ أو بتعبير آخر، الى أى حد تترابط وتتداخل وتتناسج الرواية العربية مع واقعها الخاص التاريخى والاجتماعى تعبيرا عن ايديولوجيات معينة؟ لعل هذا يتضح لنا لو قمنا بمتابعة سريعة لمنحى تطورها التاريخى. على أننا سنقصر هذه المتابعة على نموذج واحد هو الرواية العربية فى مصر، تمهيدا لدراسة تفصيلية تطبيقية لنماذج متميزة للرواية العربية عامة.

تؤرخ نشأة الرواية العربية عامة والمصرية خاصة، بنشأة وتطور البورجوازيات العربية والمصرية. ولقد بدأت الارهاصات الأولى لهذه البورجوازيات فى بلاد الشام ومصر فى القرن الثامن عشر، وليس فى القرن التاسع عشر كما يزعم اغلب المؤرخين والباحثين نقلا عن الدراسات الاستشراقية الغربية، او بتعبير آخر كانت هذه الارهاصات سابقة على الحملة الفرنسية على مصر وسابقة على حكم محمد على باشا. ولقد بدأت هذه الارهاصات — على خلاف نشأة البورجوازيات الاوروبية — فى صدام مع السيطرة العثمانية من ناحية، ومع بدايات التدخل الغربى الكولونيالى من ناحية أخرى، ولكن سرعان ما اجهضت هذه الارهاصات الأولى للنشأة المستقلة للبورجوازية العربية، وتم احتواؤها وتبعيتها البنيوية للرأسمالية الغربية.

أخذت الكتابات القصصية الأولى شكل المقامة، التى نتبين تباشيرها المبكرة عند الشيخ حسن العطار. وكان هذا الشكل تعبيرا عن البحث عن خصوصية قومية فى مواجهة الحضارة الغربية.

ويحاول بعض مؤرخى الأدب أن يجعل من «تخليص الابريز فى تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوى بداية للرواية المصرية — العربية. وهذا تعسف بغير شك. «فتلخيص الابريز» مجرد تقرير تفصيلى لرحلة الطهطاوى الى فرنسا. وهو تقرير خال من عنصر المتخيل، وزاخر بتسجيلات لحقائق تاريخية وقانونية وادبية وشرعية الى غير ذلك.

وقد تكون رواية «علم الدين» لعلى باشا مبارك أقرب الى روح الرواية، رغم أنها لا يمكن ان تعد كذلك، انها رحلة كذلك. ولكنها رحلة متخيلة، يصطحب فيها علم الدين رجلا انجليزيا يرغب فى تعلم اللغة العربية. والرحلة زاخرة بمقارنات تقريرية بين الاوضاع

الشرقية والاوضاع الغربية، فضلا عن معلومات تاريخية وجغرافية وهندسية وطبيعية، وليس هناك ربط بين اجزائها. وإن كانت تعبر عن هذه المواجهة بين الذات القومية النامية والحضارة الغربية فى محاولة للتوفيق بينهما، ولكن على نحو تقريرى غير فنى.

وقد يعد كتاب «الساق على الساق فيما هو الفرياق» لاحمد فارس الشدياق إرهاصا كذلك للرواية العربية، والكتاب تجربة لغوية فيها طرافة وخيال وخبرة حية وروح نقدية اجتماعية قومية، ولكنها تفتقد الوحدة التى تكون عملا فنيا. إنها نثر فنى أكثر منها فنا نثريا.

على ان العمل الذى قد يكون أقرب الى الرواية، وان اتخذ شكل المقامة، فهو «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى، والكتاب رحلة متخيلة كذلك. باشا تركى يقوم من قبره فيلتقى بعيسى بن هشام، ويتحركان وسط معالم الحياة الجديدة، فيصطدم الباشا بالانظمة الجديدة التشريعية والتعليمية والعادات، وما فيها من تناقضات. وينقسم الكتاب الى فصول، كل فصل يتعلق بقطاع من قطاعات المجتمع، والحق انه كتاب نقدى للمجتمع ودعوة تعليمية اصلاحية، ورفض واستهجان للتقليد الاعمى للغرب. وهو يقترب بغير شك من الخطاب الروائى.

وعلى غرار كتاب «عيس بن هشام» وإن كان دونه تخيلا وفنية، «ليالى سطيح» للشاعر حافظ ابراهيم، فالراوى فى الكتاب وهو «احد ابناء النيل» يلتقى بسطيح احد الكهنة العرب القدامى. ويتحرك الكتاب فى شكل مقامة. ولكننا فى هذه المقامة نقبع فى مسرح ثابت مع سطيح، ونتنقل معه فى فصول الكتاب بين مشاكل اجتماعية مختلفة، فتارة هى الامتيازات الاجنبية، وتارة هى قضية أدبية الى غير ذلك.

واذا كنا نلاحظ فى كتابات الطهطاوى وعلى مبارك تقديرا للحضارة الأوروبية وأملا فيها، فاننا فى كتابات المويلحى وحافظ ابراهيم نستشعر خيبة الأمل فى هذه الحضارة، بل النقد المرير لها. فلقد تغير الوضع، وأصبح الغرب مستعمرا.

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين نجد طائفة من الروايات العربية التى تخرج عن اطار المقامة شيئا فشيئا، وان ظلت يغلب عليها الطابعان التعليمى والنقدى العامان، ويتمثل هذا فى روايات سعيد البستانى وسليم البستانى ولبيبة هاشم وزينب فواز وآخرين، وهى روايات يغلب عليها السرد المباشر لأحداث، وتتعدد فيها الشخصيات، ويدور اغلبها حول محاور ودلالات قومية. على أن أبرز كتابات هذه المرحلة هى الروايات التاريخية التى اخذ ينشرها جورجى زيدان ابتداء من عام ١٨٨٩ فى مجلة الهلال. وقد تكون تقليدا لروايات الكسندر دوماس الأب ووالتر سكوت، ولكنها روايات تعبر عن لحظات مشرقة فى

تاريخنا العربى الاسلامى، تحرص فيها على الجانب الفنى، بل تشير الروايات الى مراجعها. ولهذا فهى مجرد سرد تاريخى وصفى يتخذ من حكاية معينة اطارا لعرض معلومات تاريخية تستهدف الفخر والاعتزاز بالماضى التراثى واستخلاص العبر والعظات والدروس النافعة منه، وهذه الروايات التاريخية هى امتداد للاتجاه العام فى كتابات هذه المراحل المتقدمة لتأكيد الذات القومية العربية فى مواجهة الآخر الغربى.

والى جانب هذه الروايات التاريخية، نجد الروايات الفلسفية التى كان يكتبها فرح انطون، مثل رواية «الدين والعلم والمال». ويغلب عليها المناقشات الفلسفية المجردة والدعوة الفكرية والاجتماعية الجهيرة الى العقلانية والديمقراطية والعدالة مع رؤية اشتراكية طوبوية.

ولكننا فى عام ١٩٠٦ نجد رواية تعد على جانب كبير من النضج النسبى هى رواية عذراء دنشواى لمحمود طاهر لاشين. وهى تعرض للصدام الدامى فى دنشواى بين الانجليز وقرية مصرية فى أسلوب يغلفه الحوار العامى، وفى بناء موحد وإن تعددت لغاته وشخصياته وأحداثه. كما نجد فى عام ١٩١٢ عملا روائيا ناضجا آخر هو «الاجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران، وان غلب عليها الطابع الغنائى الذى يتسق بغير شك مع موضوعه، فهو يحكى محنة سلمى التى يعرض عليها الزواج من رجل شرير، وبرغم هذا الطابع الذاتى الغنائى العاطفى للرواية فهى استمرار للتعبير عن الأنا المتطلعة الى الاستقلال والحرية.

ولكن لعل «زينب» لمحمد حسين هيكل أن تكون انضج التعابير الروائية فى هذه المرحلة، كتبها هيكل بين ١٩١٠ - ١٩١١ ونشرها عام ١٩١٤ وتحتها عنوان فرعى هو «مناظر وأخلاق ريفية» ويوقع هيكل باسم «مصرى فلاح» ونلاحظ هنا أن «مصرى فلاّح» هو تعبير عن انتماء اجتماعى، والرواية تعبر عن عالم قلق يتطلع الى تغيير وان يكن تغييرا إصلاحيا. وتبرز فى الرواية الذات الفردية، وتتحدد معالم عالم الرواية، وهو العالم الريفى، خلال رؤية وسلوك هذه الذات الفردية. والرواية رغم ما فيها من تدخلات من جانب المؤلف ورغم فرضه لافكاره وآرائه الخاصة، فهى موحدة بشكل عام فى بنائها وتتكون من شخصيات متناقضة متصارعة الى حد ما، وذات سمات مصرية واضحة. ولكن لعل اهم مايميزها ان عالمها ليس عالما ثنائيا مطلق الثنائية - كما هو الشأن فى أغلب التعابير الادبية السابقة، بين الابيض والاسود، بين الخير والشر، بين الفقير والغنى، وإنما نجد عالما تتحرك فيه شخصيات ملتبسة قلقة متطلعة الى تغيير على نحو غامض.

وتنفجر امكانية التغيير بثورة ١٩١٩ فى مصر. وهى ثورة وطنية ديمقراطية، تبدأ معادية للاحتلال البريطانى وتطالب بعودة زعيمها المنفى، ولكن سرعان ما تتخذ أبعادا اجتماعية ديمقراطية تتجاوز بها قيادتها نفسيا! وتجهض ثورة ١٩١٩ ولاتستطيع ان تحقق

اهدافها الوطنية والديمقراطية. وبرغم هذا فمع العشرينات والثلاثينات من القرن تنفجر مرحلة فكرية جديدة فى الحياة الادبية المصرية، بل فى الحياة السياسية والاجتماعية عامة، لقد اجهضت ثورة ١٩١٩ عمليا، ولكن شعلتها ظلت مشتعلة ادبيا وفكريا. وهكذا بدأت مرحلة جديدة من الأدب الروائى فى مصر تعبيرا عن الأنا المصرية المجهضة الباحثة عن طريق للتحقيق والانتصار، ولعل توفيق الحكيم أن يكون أبرز المعبرين عن هذه المرحلة فى رواياته الثلاث الاولى وهى عودة الروح (١٩٣٢) ويوميات نائب فى الارياف (١٩٣٨) وعصفور من الشرق (١٩٣٨)، وتعبر عودة الروح عن بروز الاحساس القومى، وهى تصور ثورة ١٩١٩ المصرية تصويرا رمزيا فى إطار قصة حب أو تسابق وتطلع الى الحب. وهى تعبر عن مفهوم للوحدة القومية خال من العمق الاجتماعى، وفى يوميات نائب فى الارياف، فضح للفساد الاجتماعى والادارى ودعوة الى التغيير الاصلاحى فى الريف خاصة، اما عصفور من الشرق فهو رفض وادانة لما تطلق عليه اسم مادية الغرب، ودعوة الى روحانية شرق. وهى امتداد للبحث التقليدى عن خصوصية قومية، وبالرغم من ان الروايات الثلاث مليئة بالخطب المطولة والدعاوى الايديولوجية الاصلاحية الجهيرة فى كثير من الاحيان، إلا ان بنيتها الفنية أكثر تطورا من حيث رسم الشخصيات وبناء المواقف من المرحلة الروائية السابقة.

وإلى جانب الحكيم نجد ثلاث قيادات أدبية : الأولى يمثلها عيسى عبيد وطاهر لاشين ومحمود تيمور، والثانية يمثلها المازنى والعقاد والثالثة يمثلها طه حسين. ويشكل التيار الأول مدرسة أدبية متسقة تمتد من العشرينات حتى بداية الثلاثينات، وهى تعبر عن جيل ثورة ١٩١٩ المجهضة، فعيسى عبيد يهدى مجموعة قصصية له باسم إحسان هاشم (عام ١٩٢٠) الى سعد زغلول زعيم الثورة قائلا: هدية صغيرة من كاتب مبتدئ مجهول آماله عظيمة بان تستقل بلاده ويستقل معها الفن المصرى. وفى مقدمة رواية «ثريا» لعيسى عبيد نجد حديثا عن ضرورة «خلق أدب مصرى موسوم بطابع شخصية الأمة المصرية» بل تصدر مجلة باسم «الفجر» تعبيرا عن هذا الهدف، وتكاد الموضوعات الرئيسية التى تعالجها روايات هذا التيار أن تكون تعبيرا عما تلاقيه الفئات البورجوازية الصغيرة من صعوبات فى طريق نموها بسبب الارستقراطية المسيطرة. فهناك فى أغلب الأحيان التطلع الى الزواج من الطبقة الأعلى، هذا التطلع الذى ينتهى دائما الى الفشل واليأس وأحيانا الى الانتحار، وتتميز روايات هذا التيار بالطابع التحليلى النفسى لا بالمعنى الفرويدى، وان اخذت تبرز فيها التناقضات الاجتماعية، ولكن متشحة بطابع عاطفى حاد. إنها أيديولوجية فئة اجتماعية صغيرة متطلعة ولكنها مقهورة.

ومع المازنى والعقاد نجد الاتجاه نفسه الذى يدعو اليه التيار الأول أى الدعوة الى

تمصير الأدب. ففى مقدمة رواية «ابراهيم الكاتب» يرفض المازنى أن يكون النسق الغربى للرواية هو النسق الوحيد. ويبشر بأنه سوف يخرج عليه. «من قال ان الرواية إما ان تكون على النسق الغربى أو لا تكون»، وإن جاءت روايته هذه تكرارا للنسق نفسه، وهى قصة حب فاشل مع ثلاث فتيات مختلفات، وهى قصة فشل عام، ورفض للحب والمرأة ولهذا أخشى أن يكون هذا المعنى هو الذى قصده المازنى بالخروج عن النسق الغربى! ورواية العقاد اليتيمة «سارة» هى قصة حب فاشل كذلك، أو بالأحرى هى رواية «الشك» ويغلب عليها التحليل النفسى العقلى التجريدى، والغريب أن العقاد الذى يبشر فى كتاباته النقدية بالأدب الحى وبالتعبير الذاتى يغلب على كتاباته الإبداعية الشعرية والروائية الطابع العقلانى التجريدى!

وتختلف روايات المازنى والعقاد عن روايات التيار الأول بعدم بروز البعد الاجتماعى الذى نستشعره فى هذا التيار الأول، وإن غلب الطابع العاطفى والإحساس بالفشل فى كلا التيارين.

مع طه حسين فى رواياته الأربع المبكرة: الايام، أديب، دعاء الكروان، شجرة البؤس، ننتقل الى بناء روائى يغلب عليه الصوت الواحد، والتصور الشعرى واللغة الغنائية، وان تميز كذلك بروح الصراع والتطلع المتفائل رغم العقبات. والأيام هى ترجمة ذاتية لطه حسين وليس اديب الا جزءا جديدا يضاف الى اجزاء الايام، بل هى الجانب الباطنى لايام طه حسين، وإن كانت تحرص على اخفاء نسبتها الى شخصه. اما دعاء الكروان فهى تعبر عن صدام بين البادية والمدينة، صراع بين نسقين أخلاقيين، ولكنها فى الجوهر تعبير عن التطلع وضرب المثل فى المثابرة وتخطى العقبات.

اما شجرة البؤس فهى وان انتسبت الى عام ١٩٤٤ الا انها فى تقديرى امتداد لهذه المرحلة المبكرة مرحلة العشرينات والثلاثينات وهى تصور اسرة مصرية فى اواخر القرن التاسع عشر تنتقل من حياة مستقرة الى حياة قلقة متطلعة. انها تعبير عن ازمة التاجر الصغير فى مواجهة الرأسمالى الاجنبى، وهى فى جوهرها الايديولوجى دعوة الى الطموح وارادة التغيير.

والملاحظة العامة على روايات مرحلة العشرينات والثلاثينات هى تعبيرها عن الفشل واليأس وخيبة الأمل، فضلا عن التطلع الى طبقة اعلى، الى حياة أخرى، الى تغير اجتماعى، الى خلاص من واقع مقهور مجهض. ويكاد الحب الفاشل ان يكون النغمة السائدة، تعبيرا عاطفيا عن ازمة التغيير الاجتماعى المنشود.

ولهذا يبرز الطابع الذاتى فى الخطاب الروائى وان تخلص من الخطابية والتقريرية

وغلب عليه الطابع التحليلى النفسى والفكرى وأخذت تنضج أكثر فأكثر تضاريس الصراعات الاجتماعية.

ثم تأتى مرحلة الحرب العالمية الثانية ومابعدها، وتتخلق معها وبها أوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية جديدة. فيحتدم الصراع السياسى والوطنى والاجتماعى الطبقى فى مصر، وينعكس هذا فى اتجاهين أساسيين فى الخطاب الروائى. الاتجاه الأول هو اتجاه يغلب عليه النقد الأخلاقى والعاطفية المليودرامية أسلوبا وأحداثا ودلالة. وتمثله روايات يوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس وآخرين.

اما الاتجاه الثانى فيغلب عليه النقد الاجتماعى والحس الصراعى التاريخى. وتمثله روايات عادل كامل ويحيى حقى ونجيب محفوظ. وسواء كنا فى المدينة مع يوسف السباعى واحسان عبد القدوس او فى القرية مع محمد عبد الحليم عبد الله، فنحن نعيش محنة علاقات أخلاقية فاسدة، او محنة علاقات عاطفية بين فئات اجتماعية دنيا وأخرى عليا، او ازمة حب فى مجتمع مكبل بتقاليد جامدة.

اما مع عادل كامل، فنستشعر بداية مرحلة روائية اجتماعية جديدة حقا. إذ يبرز الصراع الطبقى بصراحة. ويرتفع هذا السؤال الكبير: ما العمل لتحقيق تغير اجتماعى ثورى جذرى؟! حقا، إننا نتحرك فى مجتمع من المثقفين والفنانين - جماعة القلعة - ولا نخرج بالرواية من حيرتنا بين ثنائية الفكر والعمل، بل ينتهى الأمر بالشخصية الأولى فى الرواية المتطلعة الى التغير الجذرى الى الكفر بمبادئه!! ولكن سلبية النهاية لا تخفى دعوتها الايجابية وطرقاتها الحادة على باب الصراع الطبقى، ومع يحيى حقى قد نجد فى الظاهر صورة أخرى من «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم فى «قنديل أم هاشم» ولكن يحيى حقى لا يرفض العلم ولا يقع فى أكذوبة الشرق الروحانى مثل توفيق الحكيم وإنما تبرز رواياته ضرورة مراعاة الخصوصية الاجتماعية والقومية، وألا يكون التطبيق العلمى والتغير الاجتماعى على حساب إنسانية الإنسان.

ومع نجيب محفوظ نتأمل عالما اجتماعيا متصارعا ورؤية شبه ملحمية، بل درامية للأسرة المصرية فى سياق تاريخها وزمنها الإشكالى المتصاعد. انه عالم القلقلة الاجتماعية الحادة والتطلع الى التغيير، والتفوق نضاليا او انتهازيا، وإن غلب على القوى الاجتماعية فى هذا العالم طابع التوازى والتوازن أكثر من طابع الصراع.

ثم تهب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. وتتحقق انجازات وطنية واجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية، وتتفجر تناقضات من نوع جديد، وتثور أسئلة اجتماعية وفلسفية جديدة اخذ يعبر عنها خطاب روائى جديد.

فى البداية توقف نجيب محفوظ عن الكتابة لبضع سنوات قائلا بأن الثورة قد فاجأته وحققت اهداف ابطاله! ولهذا فهو يفكر فى كتابة أدب عن البروليتاريا! ثم سرعان مايعود الى مايشبه الكتابات التى تمتلىء بأسئلة وإجابات فلسفية، تعبر عن توفيقية وثنائية قلقة بين العلم والايمان، بين الاشتراكية والتصوف بين الفكر والعمل، بين الفرد والمجتمع، بين الانسان والكون، بين الأرض والسماء، ولكنها لا تخفى انتقادا لبعض سلبيات ثورة ١٩٥٢. ومع عبد الرحمن الشرقاوى فى روايته «الأرض» ينضج الصراع الطبقى فى الرواية العربية ويرتفع الى مستوى جديد من الوعى والعمق، ولكنه يقتصر على الريف المصرى، شأنه فى ذلك شأن رواية «الحرام» ليوسف ادريس التى تعبر عن محنة عمال التراحيل. ومع روايات فتحى غانم تتحرك فى احداث المدينة وعلاقاتها، لاتتعمق فى صراعاتها الطبقية، وإنما تقف عند حدود النقد الاجتماعى العام.

ثم تقع هزيمة ١٩٦٧، التى كانت فى الحقيقة نتيجة للسلبيات فى التجربة الناصرية وكشفا لجوانبها القاصرة، وإذا كانت هزيمة ١٩٦٧ قد وقفت عند الحدود العسكرية، فإن الثورة الساداتية المضادة فى بداية السبعينات قد حققت الأهداف السياسية والاقتصادية والاجتماعية لهذه الهزيمة العسكرية. ولقد كانت هذه الهزيمة فى امتدادها من ٦٧ حتى اليوم مفجرا لتيارات أدبية جديدة، وخاصة فى مجال الخطاب الروائى، ترفض هذه الهزيمة وتفضح آلياتها وتسعى لتخطيها وتجاوزها وتتمثل فى أعمال أدباء جدد مثل صنع الله ابراهيم وعبد الحكيم قاسم ويوسف القعيد وجمال الغيطانى ومحمود دياب ويحيى الطاهر عبد الله وادوار الخراط وشريف حتاته وإبراهيم اصلان وإبراهيم عبد المجيد وبهاء طاهر وعبده جبير وغيرهم فى مصر، فضلا عن أسماء أخرى فى مختلف البلاد العربية مثل الطاهر وطار واميل حبيبى وعبد الرحمن منيف وحيدر حيدر والياس خورى وحنا مينا ومحمد شكرى وعروسية نالوتى ورشيد ابو جدره وغيرهم. وبرغم الاختلاف والتنوع فى كتابات هؤلاء الروائيين العرب جميعا فانها تشكل نقلة جديدة فى الخطاب الروائى سواء من حيث البنية الفنية أو الرؤية الاجتماعية والانسانية والدلالية عامة، انها تكسر الاشكال التعبيرية التقليدية والرؤية التوازنية للواقع العربى، بحثا عن أشكال جديدة تعبر بها عن رؤاها ودلالاتها الجديدة. وهذا ما سنحاول دراسته دراسة تفصيلية فى بعض النماذج البارزة فى هذا الابداع الروائى العربى الجديد.

ولكن حسبنا هنا أن نؤكد تأسيسا على ذلك المنحى التعبيرى والدلالى للرواية العربية فى مصر، الذى عرضنا له عرضا مجملا سريعا، أن هناك علاقة وثيقة وحميمة بين الخطاب الروائى وبين واقعه التاريخى الاجتماعى، ودلالته الايديولوجية، فمع حركة الواقع يتحرك الخطاب الروائى فى بنيته ودلالته. ولقد رأينا كيف انتقلت الرواية العربية فى مصر

من التعليمية الى الوصف والنقد الاخلاقى فالنقد الاجتماعى فالرفض الحاسم. وانعكس هذا فى شكل الخطاب الروائى وفى بنيته التعبيرية، التى انتقلت من شكل المقامة الى السرد التاريخى الخارجى التقريرى الى التعبير العاطفى الذاتى ذى البعد الواحد، الى التعبير المتوازن وان تعددت أبعاده، الى التعبير المتعدد الشخصيات، الملتبس الصراعى، فالتعبير الإشكالى الباحث عن أشكال تعبيرية تفجيرية جديدية، من تقليد الشكل المقامى، الى تقليد الشكل الأوروبى الى البحث عن أشكال جديدة.

نعم، إن للرواية تاريخها وكينونتها الخاصة، ولكنها مع هذا فهى جزء من التاريخ الاجتماعى والانسانى عامة، فى حركة أحداثه ودلالاته الايديولوجية المتصارعة دون أن يتعارض هذا مع خصوصيتها التعبيرية الفنية.

وما أجدرنا الآن أن ننتقل من هذه الأحكام العامة، ومن هذا الرصد العام لحركة الرواية العربية فى مصر، الى دراسة بعض نماذجها الجديدة المتميزة فى تجلياتها على المستوى العربى عامة.

ثانيا

تطبيقات نقدية

ا – مرحلة الثمانينات والتسعينات

(١)
التيه فى «مدن الملح»
لـ عبد الرحمن منيف

فى ندوة انعقدت فى تونس أواخر يوليو عام (١٩٨٠) قال عبد الرحمن منيف ما معناه إن كل ما كتبه من روايات قبل روايته الأخيرة «مدن الملح»، كان بمثابة تمارين تؤهله لكتابة هذه الرواية التى كان يحلم بكتابتها منذ وقت بعيد!

و«التيه» هو الجزء الأول من «مدن الملح»، على ان «مدن الملح» فى تقديرى هى الجزء الأول من مرحلة جديدة من النضج فى أدب عبد الرحمن منيف، وفى الرواية العربية كلها. على انها كأى مرحلة جديدة، قد سبقتها تمهيدات بل بدايات أخرى ذات وزن كبير من الناحية الفنية، نتبينها فى بعض روايات حنا مينا، والطاهر وطار ونجيب محفوظ التى تعبر عن مرحلة أو مراحل معينة من تاريخنا فى هذا البلد العربى او ذاك، إلا أن ما يميز رواية «مدن الملح» انها لا تعبر فحسب عن احداث وعلاقات فردية أوعائلية متطورة نامية فى اطار سياق اجتماعى تاريخى متحرك متفاعل، شأن تلك الروايات، وانما تعبر – الى جانب تلك العلاقات الفردية والعائلية – عن نقلة اجتماعية شاملة حادة مفاجئة، لواقع عربى بكامله، من علاقات اجتماعية تسودها البداوة الى علاقات اجتماعية طبقية جديدة تحكمها وتتحكم فيها وتصارعها، وتتصارع معها عوامل «خارجية – داخلية» ضاغطة مفروضة. ولهذا فهى ليست حكاية فرد او افراد، او عائلة او مجرد حدث تاريخى جزئى. وانما هى حكاية واقع اجتماعى كامل يجرى فيه صدام حضارى بين مستويين مختلفين من المفاهيم والتقاليد والقيم، خلال مشروع إنتاجى معين، هو استخراج النفط وتكريره وتسويقه، لصالح قوة أجنبية هى «الامريكان»، متحالفة مع السلطة الداخلية الحاكمة. وبرغم هذا الموضوع الذى يكاد يشير الي بلد عربى معين، كواقع مرجع، فان المضمون الذى بعبر عنه هذا الصدام الحضارى يكاد يبلور جوهر قانون الصراع فى وطننا العربى كله، ويكاد يرمز بل يشير الى معالمه العملية والفكرية الأساسية، ولهذا فالرواية فى مضمونها العام أكبر من مجرد موضوعها الخاص.

وسط وادى العيون، نسقط فى خضرة، انبثقت هى نفسها وسط صحراء قاسية عنيدة «كأنها انفجرت من باطن الأرض، أو سقطت من السماء» ﴿المؤسسة العربية للدراسات والنشر..الطبعة الأولى ١٩٨٤ صفحة ٤٧﴾ ونستشعر فيها حالة من تلك الحالات

القليلة التى تعبر فيها الطبيعة عن عبقريتها وطموحها. (ص ٧) والعبقرية معنى من معانى الخصوصية النادرة المبدعة. والطموح معنى من معانى التطلع الى ما هو ابعد، والى تجاوز ما هو قائم. بهذا الشموخ تبدأ تضاريس واقعنا الروائى. ثم نخرج لنتحرك فى وادى العيون، حيث لا يتدفق الماء بالخضرة والنماء فحسب، بل يتدفق الناس كذلك بالوداعة والرضا والحنان، فبشر وادى العيون مثل مياهه فى كل شئ، واذا زادوا عن حد معين يفيضون مثله، أى يهاجرون. ولكنهم يعودون دائما، أو يحرصون دائما على العودة، أو يحلمون بها إن لم يتمكنوا منها. أما الذين يقيمون منهم، فيتوالدون ويعملون وينتظرون من هاجر منهم ولا ينسونهم ابدا.

ولكن... فى أى زمان نحن؟ ليس يهم! فالزمن هنا يقاس بالأحداث الكبيرة، ولسنا نعيش احداثا كبيرة فى البدايات الأولى لحركتنا فى هذا الواقع الروائى. فمثلا فى ذلك اليوم البعيد الذى تبدأ فيه رحلتنا داخل الرواية – وهو يوم «يشبه آلاف الايام مثله» فى حياة وادى العيون – ولد لمتعب الهزال ولد ذكر، لقد ولد بكل تأكيد أواخر الربيع، عند العصر، فى يوم كانت الحرارة فيه مشتدة كالايام التى سبقته (ص ١٨). ولكن.. فى أى سنة، وفى اى يوم بالتحديد؟ لا سبيل الى تأكيد ذلك ليس لمجرد النسيان وإنما لاختلاط الوقائع وتشابهها، واذا كانت الرواية فى بدايتها قد عجزت عن ان تحدد لنا بالدقة متى ولد هذا الابن الذكر «لمتعب الهزال»، فانها استطاعت ان تتذكر وان تحدد انه منذ اربعين او خمسين سنة، قاد «جازى الهزال» والد «متعب» معارك حامية ضد الاتراك الذين كانوا يحتلون وادى العيون، وانتصر عليهم ونجح فى اجلائهم عن الوادى. وهكذا لايتحدد الزمن هنا الا بالأحداث الكبيرة، ولكن... اذا صح هذا، فان وادى العيون اذن فى مهب حدث كبير جديد!! لماذا؟ لان التحديد الزمنى قد اخذ يغزو حياته من جديد. أي حدث؟ ليس بالطبع مجئ الاتراك من جديد! وانما مجئ غرباء آخرين، غرباء من الفرنجة يتكلمون العربية. ويتلون آيات من القرآن. انهم امريكان جاءوا بتوصية من الامير، حتى يسمح لهم بالتحرك حيثما يشاءون. ويأخذ بالفعل هؤلاء الامريكان فى التحرك المريب! يذهبون الى اماكن لا يفكر احد فى الذهاب اليها، ويجمعون اشياء لا تخطر علي بال أحد، ويحملون ويستخدمون أجهزة عجيبة. وبعد سبعة عشر يوما، يرحل هؤلاء الامريكان، ولكن بعد عشرة أيام، يعود رجل منهم. بهذا التحديد الزمني للرحيل والعودة بهذا التحديد الزمني عامة، يبدأ وادى العيون وأهل وادى العيون يدخلون مرحلة جديدة من حياتهم، يخرجون من الزمن المتشابه الى الأزمنة المختلفة، من الإيقاع الرتيب الى الايقاعات المتلاحقة المتسارعة المحتشدة بالاحداث المتصارعة دائماً، فعندما تصل الاحداث الي ذروتها فى نهاية الرواية، سوف يزداد الزمن تسارعا، وسنجد انفسنا نتحرك بالتحديد من يوم معين ظهرا، الى اليوم نفسه عصرا، الى اليوم نفسه ليلا، ثم الى اليوم الذى يليه، ثم الى الذى يليه وهكذا، أي نتحرك فى زمن

قد أخذت تحدده وتفتته احداث ووقائع متلاحقة متغيرة! وهكذا مع تحول الزمن فى الرواية من التشابه والعمومية والرتابة فى بدايتها المبكرة الى التحديد والاختلاف، تبدأ احداث الرواية ويبدأ زمنها الخاص. كما تتحرك كذلك وتتعدد أمكنتها. بدأنا مع وادى العيون الذى تشد اليه الرحال أو يرتحل عنه، كمحور اشارة، ونقطة ارتكاز، ولكن كان هناك مكان آخر يتخذ معيارا وقيمة لأبعد ما تكون الحركة، وأهم ما تكون، هذا المكان هو مصر، ثم سرعان ما يختفى وادى العيون كما يختفى المكان المعيار والقيمة، لتتعدد الأمكنة، ولتدخل الحركة فى دلالة وظيفية جديدة مفاجئة.

ويكاد يكون «متعب الهزال» هو مصدر الدفعة الأولى لحركة الرواية، إنه أول من يصدم ويستشعر الخطر لمجئ هؤلاء الامريكان، وأول من يتأهب للتصدى لهم، كأنما هى مسئولية تاريخية موروثة متصلة فى أسرة الهزال. فكما بدأ «جازى الهزال» فى محاربة الاتراك حتى قبل ان يصبح الاتراك اعداء فى نظر الناس، يبادر ابنه تصديه لهؤلاء الامريكان، رغم عدم تصديق الناس له فى البداية بأن هؤلاء الامريكان لايريدون خيرا، ولا يمكن ان يفعلوا خيرا لوجه الله، وبرغم توصيات الامير وتوجيهاته بمساعة الامريكان لانهم جاءوا على حد تعبيره «لمساعدتنا» فى استخراج الذهب والنفط من باطن الأرض. يقول «متعب» لابن الراشد الرجل الاول فى الوادى بعد الامير، والذى استقبل الامريكان احسن استقبال وقدم لهم مساعدات شتى، يقول له «متعب» «اسمع يا بن الراشد»، نأكل التراب ونقدم للضيوف أولادنا، لكن لانرضى ان نهز رؤوسنا مثل العبيد لكل كلمة يقولونها (ص ٣٦) وعندما يطالبهم الامير «بأن يقدموا للامريكان كل مساعدة» (ص ٨٦) بعد أن يغطى كلامه بالحرص على الاخلاق والتمسك بالدين، يرد عليه «متعب» (الله يخزيهم، ما نريدهم، ولا نريد مساعدتهم (ص ٨٦)، وحين يقول «ابن الراشد» للامير «احنا مع الحكومة يا طويل العمر، اللى تختاره الحكومة فيه خيرة الله» (ص ٨٩) يقول «متعب» للامير بما يشبه التهديد «واذا كنا حتى اليوم، ما حملنا سلاحا فى وجوه بعض، لا احد يدرى باكر ويش يحصل» (ص ٨٩) وهكذا تتحدد المواقف منذ البداية التى تكاد تشير او توحى باحداث كبيرة وخطيرة مقبلة من بعيد.

الامريكان يواصلون تحقيق مشروعهم بهمة وفاعلية آلات واجهزة وتركتورات واستعدادات تعليمات ضخمة. و«ابن الراشد» يقدم الخدمات والتيسيرات لهم، متطلعا الى مصلحته الخاصة، ومدعوما بتوصيات الامير او السلطة الرسمية عامة، كأنما مشروع الامريكان هو مشروعها! ولهذا كان من الطبيعى ان يرتفع هذا التساؤل بين الناس فى الصفحات الأخيرة من الرواية عن السلطة، عن الامير هل هو «اميرهم يدافع عنهم ويحميهم، أم امير الامريكان» (ص ٥٥٢).

وفى مواجهة هؤلاء يقف «متعب الهزال» وحيدا فى البداية. ثم أخذ الناس يشاركونه الشكوك التى يصرح بها، دون ان يصرحوا هم بها مثله. وذات يوم حمل سلاحه وذهب الى معسكر الامريكان الذى اخذ يكبر. ولكن ماذا يستطيع أن يفعل؟! ويعود بغير طائل. ماذا يفعل، ماذا يمكن ان يفعل؟!

ويبدأ المشروع الامريكى فى التنفيذ، كانت أولى خطواته مجزرة النخل – رمز التراث والجذور التاريخية والاستقرار... ربما؟. فالتركتورات تسوى النخل بالارض. اما الخطوة التالية فكانت مطالبة اهل وادى العيون بالرحيل عن الوادى، برضاهم والا فبالقوة!

ان الامريكان يريدون أرضا بغير سكان!

ويكون متعب الهزال قد اتخذ قرارا ونفذه، ركب راحلته وانطلق بعيدا. الى أين؟ لا أحد يعلم. ولكنه بغير شك لن يتخلى أبدا عن الوادى، وسيواصل مقاومته للمشروع الامريكى كما فعل ابوه وجده من قبل مع الاتراك! وهكذا بدأ «متعب» يتحول الى اسطورة غامضة للرفض والمقاومة، فى الوقت الذى اخذ اهل وادى العيون يشدون رحالهم الى «عجرة» على الطريق السلطانى، فالى روضة المشتى، فالحدرة حيث نهاية رحلتهم. على أنها لم تكن نهاية رحلة، بل كانت على حد تعبير «متعب» قبل الرحلة انها «نهاية عالم أو ربما نهاية مرحلة من المراحل الطويلة التى سيطرت على الحياة فى هذه الصحراء البعيدة المنسية (ص ٩٩).

مع مجزرة النخيل ورحيل أهل وادى العيون، تحول الوادى الى معسكر عمل، لاستخراج النفط. ومن وادى العيون بدأ مشروع مد انابيب الى موقع آخر يطل على البحر، ليكون ميناء لتكرير النفط وتصديره، هذا الموقع هو «حران» فى الرواية (ولعل حران هذه هى تحريف روائى للموقع المرجع وهو الظهران!؟).

واذا كان وادى العيون قد أخلى من أهله وسكانه ليصبح منطقة عمل لاستخراج النفط، فإن حران هذا الميناء الذى كان محدود السكان، محدود الأهمية، قد أخذ يتحول الى موقع كبير ومركز صناعى مهم، يحتاج الى العديد من الايدى العاملة من قلب الصحراء، من عجرة، ومن كل ما يصب ويأتى من «الطريق السلطانى».

وهكذا كما يمتد طريق الانابيب من وادى العيون الى حران، يمتد طريق من حران الى عجرة. إنه طريق قديم.. ولكن.. شتان ما بين الطريق القديم والطريق الجديد. قليلون من كانوا يقطعون هذا الطريق من قبل، أما اليوم فقد أصبح خط استجلاب الايدى العاملة، اصبح شريان رجال يتحولون الى عمال عند وصولهم الى حران، أصبح طريق الرحلة

الحضارية من البداوة الى العلاقات الاجتماعية الصناعية الجديدة، ولكنه كذلك طريق الرحلة من الاستقلال الى التبعية والاستغلال!!..

كان فى هذا الطريق من قبل مقهى صغير فى الكيلو مائة وعشرة، ثم سرعان ما قام آخر فى الكيلو مائة وستين، يقدم الشاى وبعض الاطباق. وفى البداية احتكر الرحلة مكتب سفريات «عبود». بعربة تذهب واخرى تعود، إحداهما يقودها «راجى» والاخرى «اكوب» السائق الارمنى، ثم سرعان ما احتدمت المنافسات وقامت مكاتب سفريات اخرى بعربات اكثر راحة، واكثر سرعة، بين سيارات «رضائى» وسيارات باص محيى الدين النقيب، المهم ان مؤسسة جديدة قد قامت فى شكل هذا «الطريق الشريان» الذى اخذ يمتلئ برحلات الايدى العاملة المستجلبة المطلوبة. وهكذا أصبح لدينا ما يشبه خارطة فى شكل مثلث ذى ضلعين، ضلع يمتد بأنابيب النفط من وراء وادى العيون (سابقا) الى حران، وضلع يمتد بشريان بشرى من عجرة، ومن قبل الصحراء الى حران ايضا. ولكن من البحر، امتد طريق آخر يحمل الى حران السفن التى تجلب كل يوم مزيدا من الامريكان. (رجالا ونساء) ومزيدا من الاجهزة والآلات البالغة التعقيد. وهكذا اصبحت حران مركز التقاء بين هذه الطرق الثلاثة. وأخذت حران تكبر تكبر ويتكاثر ناسها وتتراكب وترتفع عملياتها الانشائية، وتتعقد وتتأزم وتحتدم علاقاتها وصراعاتها الاجتماعية. لقد تحول ابن الراشد فى حران الى مقاول أنفار، يذهب الى قلب الصحراء لاستجلاب العمال، ثم ما ان يأتوا حتى يستولى على رواحلهم ليفرض عليهم الاقامة فيعجزون عن الرحيل لو ارادوا ذلك. وبدأت تبرز شرائح اجتماعية جديدة على شاكلة «ابن الراشد» وقسمت حران تبعا لسكانها الى عدة اقسام، مدينة للامريكان ذات ابنية خاصة مجهزة تجهيزا خاصة، بها حمامات للسباحة، وتتوفر لها كامل احتياجاتها المتحضرة، ومدينة اخرى للعمال، حيث يسكنون فى «بركات» تكاد حرارتها تصهر الموجودين داخلها. وقسمت حران الى شوارع متصالبة عريضة واخذ ينمو مجتمعها فى التشكيل والتنظيم والوظائف. ويأتى اليها أمير جديد يكون فى البداية مهتما بالشعر والصيد، وسرعان ما تبهره الاجهزة الالكترونية الحديثة مثل المنظار المكبر، والراديو والتليفون الى حد الإصابة بما يشبه الهوس والجنون. ثم لا تلبث ان تنشأ فى حران لاول مرة مؤسسة عسكرية، صغيرة فى البداية فى شكل مفرزة جنود على رأسها قائد هو جوهر، ذات لبس خاص، وتحركات خاصة، ولأول مرة كذلك يصبح فى حران سجن. وهكذا اخذت تنمو وتقوى مؤسسة السلطة فيها. لقد قام مجتمع جديد فى حران. وأخذت تزحف اليه وفيه اشكال متنامية من الصراعات بين السلطة التى تتمثل فى الامير والامريكان وفئة المثقفين واصحاب المصالح الجديدة من امثال «ابن الراشد» من ناحية والعمال من ناحية اخرى الذين اخذت صدورهم تمتلئ بالحقد الاسود (ص ٤٨٨) لما يلاحظون من فروق بين حياتهم ومساكنهم وطعامهم وحياة ومساكن وطعام الامريكان، ولما أخذ يقوم فى

وجههم من حواجز تحد من حركتهم. فما أكثر الامكنة الممنوحة التى أخذت ترتفع فوقها شارات تمنع الاقتراب (ص ٥٥٢). وفى البركات «بدأ الحقد مثل الطير ينتقل من صدر الى آخر» (ص ٢٩٤) وبدا هذا الحقد ينفث عن نفسه فى البداية فى شكل السخرية بإطلاق اسماء كاريكاتورية على بعض الامريكان، مثل ابى لهب، والجربوع، والبطين والدجاجة الى غير ذلك، ثم اطلاق الشتائم بشكل متخف، كأن يحيى الأطفال الامريكان وهم يقولون «يابن الكلب» (ص ٢٨١) ولكن سرعان ما اخذ الحقد يتخذ فى النهاية شكل المواجهة العملية الحادة، شكل الاضراب عن العمل والتظاهر واطلاق الشعارات والهتافات العدائية ضد الامريكان، بل تكاد تكون هذه الهتافات تحديا كذلك للسلطة نفسها! تقول بعض هذه الهتافات موجهة خطابها الى جوهر قائد الجند:

جوهر خبر دولتك.. اللى بنو البيب سباع.

والرجال تحمى حقوقها.. وما تصير للامريكان متاع.

وهذه الديرة ديرتنا.

حقا ان الاضراب والتظاهر ينفجران بشكل مباشر كرد فعل لاجراء تعسفى معين هو استغناء الشركة الامريكية عن ٢٣ عاملا الا ان هذا الانفجار كان ثمرة تراكمات طويلة مختلفة للتمايز الطبقى بين العمال والامريكان، لسوء معيشتهم ومعاملتهم، فضلا عن مقتل مفضى الجدعان طبيبهم الشعبى الفقير الطيب الذى قتله رجال جوهر. أى إن الانفجار المحلى لم تصوره الرواية كرد فعل عملى أحادى الجانب، وانما قدمته كنتيجة لتراكمات نفسية واجتماعية واقتصادية وقيمية. ولهذا كانت مطالب الاحزاب لا تقتصر على عودة المفصولين، بل تطالب كذلك بالتحقيق فى مقتل «مفضى الجدعان». ولقد انتهى الإضراب بترحيل الأمير وقائد الجند، وعودة المفصولين والوعد بتشكيل لجنة للتحقيق. وكان هذا نجاحا. ولكنه نجاح مؤقت يتربص فيه كل جانب بالآخر.

وهكذا ننتقل من بداية هذا الواقع الروائى حيث الوادى الاخضر المنبثق من الارض أو الساقط من السماء، الى عالم جديد يحتدم بالصراع الاجتماعى الذى تمتزج فيه المطالب الاقتصادية بالمشاعر والقيم شبه الوطنية، وينفتح امامنا مستقبل مجهول زاخر بمزيد من التعقيدات والاخطار. وهكذا تنتهى رحلتنا فى «التيه» لتبدأ رحلتنا فى الجزء الثانى من «مدن الملح».

هذه هى - فى تقديرى - التضاريس الأساسية لرواية مدن الملح فى جزئها الأول «التيه». إلا أن هذه التضاريس لا تكتمل إلا بتحديد بعض النتوءات البارزة التى تتمثل فى شخصياتها وأساليبها اللغوية.

(٢)
«مدن الملح» رؤية تفاؤلية

على كثرة من تلتقي بهم من شخصيات على مستويات مختلفة من الاهمية والفاعلية في بنية الرواية فإن أبرز هذه الشخصيات التى يكاد كل منها ان يكون نموذجا لبطولة خاصة هى شخصية متعب الهزال، وشخصية «مفضى الجدعان» وشخصية «ابن النفاع».

أما متعب الهزال فهو الذى تحركت به احداث الرواية منذ البداية بتوجسه من المشروع الامريكى ورفضه ومقاومته له.

ورغم انه غادر وادى العيون مبكرا، إلا انه ظل طوال الرواية هاجسا من هواجسها، وخطرا يتهدد المشروع الأمريكى، ويحشد ويؤجج حماس الناس ويشد عزائمهم للمقاومة. يرونه أو يتخيلون رؤيته فى كل مناسبة كبيرة من مناسبات الظلم أو الصدام. انه الرمز الاسطورى الحى للنضال دفاعا عن الكرامة والاستقلال، وهو الامتداد التراثى لنضال قديم ضد الاحتلال التركى. أما مفضى الجدعان فهو رجل بسيط للغاية، انه الطبيب الشعبى لاهل حران. ولكنه لم يكن مجرد حكيمهم او طبيبهم، بل كان كذلك خادما لكل الناس وملبى حاجاتهم على اختلافها بغير مقابل، إنه يرفض النقود ويكرهها ويراها مصدر الشرور ويرفض ان يمد يده بالسؤال. وهو موضع محبة الناس، وموضع حديثهم ومساعدتهم دون ان يجعلوه يشعر بذلك! انه يقف ضد الدكتور (بحق وحقيق) صبحى المحملجى الذى جاء الى حران كمصدر للاثراء. ومفضى الجدعان لايقف ضد الدكتور صبحى رافضا طبه «العلمى»، وإنما يقف ضد جشعه وانتهازيته واستخدامه الطب للتقرب من الامير واستغلال الناس، انه يرفض فيه الفساد لا الطب، بل يكشف عجزه عن العلاج بطريقته «العلمية» على حين ينجح مفضى بطبه الشعبى – الذى لم يكن يخرج فى معظمه عن الفصد والكى والاستعانة ببعض الاعشاب – فى علاج بعض حالات عجز عن علاجها الدكتور صبحى! ولهذا قد تختلط ادانته ورفضه وعداؤه لفساد الدكتور صبحى بتشككه فى طبه كذلك! ولكن جوهر عدائه للدكتور صبحى هو عداؤه لفساده وهو عداء يمتد ضد كل الفاسدين والمتاجرين والمنتفعين الجدد فى حران، بل ضد الأمير نفسه. ولهذا كان مفضى الجدعان أول سجين فى حران، ولهذا كذلك ضرب حتى الموت، ولكن موته فجر غضب العمال واهل حران عامة، وأصبح التحقيق حول المسئول عن موته هدفا من اهداف الصدام والاضراب العام، واذا كان متعب الهزال يمثل المقاومة ذات الطابع شبه الوطنى أو القومى

إذ قد يكون من التعجل القول ببلورة شعور وطنى او قومى فى هذه المرحلة من بنية الرواية، فإن مفضى الجدعان يمثل المقاومة ذات الطابع الاخلاقى والقيمى.

أما ابن نفاع فهو الذى كفل مفضى الجدعان ليخرجه من السجن وهو الذى آواه عنده بعد الافراج عنه، ومن بيته خرجت جنازته، وهو الذى قاد تظاهرات العمال وهو الذى كان يؤكد للناس الباحثين المتسائلين عمن قتل «مفضى الجدعان»، وعن سبب ما يحدث من مصائب، كان يقول ويكرر دائما، ان الامريكان هم اصل العلة، اصل البلية» (ص ٥٨٢)، ويكاد يكون ابن نفاع التجسيد العملى لمتعب الهزال الذى اصبح اسطورة. على أن ابن نفاع يتميز عن متعب الهزال بانه الى جانب ما يمثله متعب الهزال من بطولة او مقاومة شبه قومية، فإنه يمثل البطولة او المقاومة ذات الطابع الفكرى والوعى الاكثر نضجا، ومن خلال سلوك ابن نفاع عند موت اكوب نكاد ندرك المعنى الحقيقى العميق لاتهام الامريكان بالكفر فى الرواية. يموت «آكوب» سائق السيارة الارمنى المسيحى، الذى كان ينقل الناس من عجرة الى حران وبالعكس، وكان خدوما للناس، محبوبا منهم، ينافس زميله الآخر راجى سائق السيارة الاخرى، ولكنه فى الشدة يكون له اكثر من صديق. وكان على جانب كبير من النبالة والرقة الانسانية، والوعى الناضج كذلك، ذات يوم سمعه بعض من كان على مقربة منه يقول «البنى آدم اهم من المكينة» (ص ٤٥٥). يموت «آكوب» – كما كانوا يسمونه – فيرفض إمام المسجد المشاركة فى دفنه لأنه فى نظره كافر. وهنا يتصدى ابن نفاع فيطلب بأن يغسل آكوب كما يغسل أى مسلم عند موته، ويحتشد الناس فى جنازته ويسيرون وهم يرددون «الله يرحمه، لا إله إلا الله» وتتم الصلاة عليه، ويسميه ابن نفاع يعقوب بن فاطمة (لأنه لم يكن يعرف اسم أمه) وهو يلقنه ما سوف يقوله فى القبر للملكين. وبعد بضعة أيام من دفنه يكتب فواز بن متعب على شاهد قبره بمسمار كبير «الفاتحة. هنا يرقد المرحوم يعقوب الحرانى» (ص ٤٧٠) كان يكفى لكى يحدث كل هذا أن يؤكد راجى السائق وزميل آكوب أن آكوب لم يكن يشرب الخمر، على أن هذا التأكيد لم يكن إلا علالة لنفى الكفر عنه، فهو لم يكن فى نظر الناس كافرا. فالكفر عندهم فى الحقيقة ليس مجرد مسألة دينية، هذا ما يقوله لنا هذا الحدث الصغير العميق الدلالة. إن الكفر موقف من الإنسان، إن الامريكان كفار، لانهم يغتصبون ارضنا، ويفرضون ارادتهم علينا ويستغلون العمال. أما يعقوب المسيحي فليس بكافر. لأنه كان إنسانا فى علاقاته مع الناس لا يستغل ولا يسىء الى احد! وابن نفاع كان المعبر بسلوكه ومبادرته عن هذا الوعى الجماعى، فكان ابن نفاع مقتنعا بان ابن الراشد مات على دين الكفر لماذا؟ لأنه «مات منذ اللحظة التى وضع يده بيد الامريكيين. وإن الله امهله ولم يهمله» ص ٣٨٨.

وفى مقابل هذه الشخصيات الفردية البارزة من الرجال، هناك بضع شخصيات نسائية بارزة كذلك، لعل أولاها شخصية «وضحة الحمد» زوجة متعب الهزال، ذات الرأى والسلوك الحكيم دائما فى وجود زوجها، ثم قائدة المسيرة الحزينة من وادى العيون الى حدرة، تربط الرحال وتفكها وتلهم الصبر والمثابرة. تفقد فى النهاية قدرتها على النطق وتصمت، ولكنها تظل دائما نموذجا للشموخ الانسانى. ثم هناك «نجمة المثقال» المتنبئة وكاشفة خبايا المستقبل، التى راحت تنذر بما تخبئه الأيام للناس من ظلم وأهوال. الشريف من الناس ضعيف وحقه ضايع، وابن الحرام ياكل ماله ومال غيره وما هو جايع. اللى يقول الصدق مهبول ومن الكثيرين مرذول. والكذوب صوته يملأ الدروب واخباره من ديرة لديرة تجوب ولكنها تنهى نبوءتها بأنه «وبآخر ذاك الزمان، لابد والناس تقوم والظلم ما يدوم» (ص ١٥٨).

ثم هناك «خزنة الحسن»، معاونة مفضى الجدعان فى عمله التطبيبى وسنده الاكبر فى حياته المتقشفة الصعبة، بعد اشهر من وفاته انطفأت عيناها تماما، ولكن «ولد فى داخلها نور أبيض بلون الحليب» (ص ٥٣٤).

ثم هناك آمنة الفتاة الصغيرة ابنة ابن نفاع والتى تعلقت تعلقا شديدا بغزال مات ليلة موت مفضى الجدعان! إنها تمثل لمسة بالغة الرهافة والرقة والعذوبة الانسانية فى هذا الاطار المكفهر الخشن من الأحداث.

وفى مواجهة هذه الشخصيات النسائية أبصرنا خلال عينى الامير وخلال نظارته المكبرة، نساء أمريكيات عاريات أو شبه عاريات، تأتى بهن السفن الى حران للترفيه او ما أشبه ذلك!

على أن هذه الشخصيات من الرجال والنساء وغيرها، ليست إلا مجرد عناصر ناتئة فى بحر زاخر من الحركة الجماعية، ولكنها لا تغطى ابدا على النبض الأساسى للرواية الذى هو هذه الحركة الجماعية نفسها.

وفى لغة الرواية وفى أسلوبها السردى نتبين هذا النبض الجماعى كذلك.

والرواية لا تفتعل ولا تزعم لنفسها لغة خاصة، وإن تكن لها لغتها الخاصة. ان لغتها هى لغة السرد العادى جدا، الخالى من المحسنات والزخارف البلاغية. إنها لغة تكاد فى مظهرها ان تكون لغة وصفية تقريرية لراو او لسارد يروى ويسرد من زاوية رؤية مطلقة كلية محايدة، لايشارك فى صنع احداثها او التعقيب عليها. ولكن سرعان ما نتبين ان هناك الى جانب لغة هذا الراوى او السارد ذى الرؤية المطلقة الكلية المحايدة، هناك لغة جماعية هى لغة

الناس جميعا، لغة الجميع، اهل وادى العيون، بشر وادى العيون، أهل حران، العمال، الرجال، الأكثرية، عنهم ومنهم تصدر الرؤية والاحكام والاوصاف والتعميمات والمشاعر واشكال السلوك المختفة، وباسمهم يتم التعبير ويتم السرد وتتحقق البنية الاسلوبية للرواية. ولهذا ما أكثر الفقرات أو جمل السرد التى تبدأ وتنتهى باسم الجماعة، او الكل، أو الاكثرية، ولنضرب بعض الامثلة : «صحيح ان الكثيرين لم يشاركوا «متعب» فى أفكاره» (ص ٦٠). «كثيرون يتذكرون لحظة وصوله» (ص ٦٩) «توقع الناس وانتظروا حصول اشياء كثيرة» (ص ٧١) «وكان الرجال يوصون بعضهم» (ص ٨٤). «إذا كان أهل وادى العيون ابدوا استغرابهم» «وظل الرجال فترة طويلة قبل أن يناموا» (ص ٢٢٥) «وحران التى انشغلت وتغيرت منذ الساعة التى وصل اليها الامريكيون وأغرقت الجميع فى الهموم» «عرفت كيف تشغل الناس فتجعلهم يركضون كالكلاب» (ص ٣٦١)، وتذكر العمال ذلك وتذكروا اهلهم» (ص ٥٥٢). «والنسوة فى البيوت قلن «أين مفضى» (ص ٥٣٢)، «فكان العمال يعجبون ويحزنون» (ص ٢٤٢) «ونامت حران تلك الليلة» (ص ٥٣٤) «كان الخيال يشتط بكل رجل من الرجال»(ص ٣٩٢).

ليس هناك فى هذه الأمثلة وفى مئات غيرها مجرد راو يصف او يسرد احداثا من موقف محايد، وانما هناك رواية وسرد ينبع من الناس ويتكلم لا عنهم فحسب وانما بهم دائما كجماعة. ولهذا كان السرد الروائى فى معظم صفحات الرواية ليس تعبيرا عن شخصية محددة أو أكثر، وليس وصفا لحدث فردى بعينه، وإنما هو تعبير أغلب الأحيان عن أحاسيس جماعية، عن مشاعر جماعية، عن مواقف وأحداث جماعية.

ولقد ارتبط بهذا الطابع الجماعى الغالب للسرد، بعض السمات الاسلوبية التعبيرية الاخرى ذات الدلالة فى بنية الرواية:

* كثير من الجمل لا تستكمل تصوير عناصرها، بل تترك هامشا غير محدد للتصورات الممكنة، ويتمثل هذا فى الاشارة الى «اشياء أخرى» لاتقال ولا تحدد اكتفاء بما تثيره هذه الاشارة من أفق مفتوح للتأمل والخيال.

فمثلا، عندما يتحدث متعب الهزال، كما تقول الرواية عن طيب الهواء فى وادى العيون وعن عذوبة الماء لا يقتصر حديثه على هذا وإنما «يضيف اشياء أخرى كثيرة خارقة ويروى قصصا يعود بعضها الى ايام نوح كما تؤكد العجائز» (ص ٥). وليس ثمة اشارة محددة الى هذه الاشياء او القصص الأخرى. وما أكثر الجمل المشابهة المتناثرة فى الرواية مثل «كان يريد ان يقول اشياء اخرى غيرها» (ص ١٤٧). «وتأجل السفر وتأجلت أمور أخرى كثيرة» (ص ٦٩) «وتوقع الكثيرون أن تحدث أشياء وأشياء» (ص ٣٤٨). «وبعد ان

حصلت أمور أخرى في حران» (ص ٣٩٥) «أفكاره انصرفت الى أمور أخرى» (ص ٣٩٩).

وهكذا نجد دائما بقايا احاديث، بقايا احلام، توقعات، احداث، يكتفي السرد الروائي بالاشارة اليها اشارة عامة دون تحديد، تاركا بهذا هامشا مفتوحا للتأمل والخيال.

* ما اكثر ما نجد الاسلوب السردي اتجاها الى التعبير التقريري الجزمي القاطع، الذي سرعان ما يتم الاستثناء عليه. ولهذا يجتمع التقرير والاستثناء في تشكيل كثير من الاحاسيس والمشاعر والأفكار الفردية والجماعية، فبعد تقرير احساس ما، حدث ما، تبرز كلمة «لكن» لتحد من فاعلية التقرير السابق، فمثلا: «المسافر يعود خائبا او ظافرا ولكن يعود ايضا مملوءا بالحنين في الحالتين ومثقلا بالافكار وحلم السفر مرة اخرى (ص ١١). «ويدركون ان المسنين لا يصدقونهم ولكن شعورا اقرب الى اليأس والتسليم يدفعهم الى الموافقة والتصديق (ص ١٢). «وسلوك اهل العيون فيه فظاظة وخشونة، ولكنهم اذا وثقوا اذا احبوا اعطوا كل شيء» (ص ١٤) «أظهروا فرحا جامحا لكن ظل في عيونهم ايضا لوم لا يخفى». «وقد رأى الناس عبد الله يبتسم لكن بطريقة اقرب الى البكاء» (ص ٢٩١) «تمنى في تلك اللحظة لو انه دعا أهل حران جميعا،... لكن هذه الفكرة سرعان ما تلاشت» (ص ٤١٤) «هذا ولد بعض الانفعال... لكن هذا الشعور لم يدم طويلا» (ص ٥٠٥).

إن الأمر ليس مجرد لازمة أسلوبية للكاتب، وإنما هو اسلوب تعبيري عن طبيعة الحركة الصراعية لأشخاص الرواية ولأحداثها، بين الكائن واللا كائن (لعل هذا هو أصل كلمة لكن) ؟!

* ولنفس هذه الفلسفة التعبيرية يكثر التعبير الاحتمالي «ربما» بل لا تكاد الرواية تعبر عن شيء بشكل قاطع نهائي جازم، فهناك دائما هذه الـ «ربما» في محاولة لعدم اغلاق الامكانات المفتوحة للتأويل والتفسير، فضلا عن تعبير الرواية في أكثر من موضع عن صعوبة التفسير عامة لكثير من ظواهر الحياة، وهكذا تكثر في الرواية جمل مثل «ربما نتيجة الشعور بزوال المطر» ص ٨، «ربما بالقرابة» (ص ١٦)، «ربما الحكومة لا تعرف» (ص ٤٩) «ربما بدا أقل قوة» (ص ١٢٠) «ربما فكر كل واحد منهم» (ص ٥٥١) ومع كثرة «ربما» تكثر كذلك وتتكرر طوال الرواية كلمة التساؤل، التساؤلات يتساءل يتساءلون : «يحار الانسان وينبهر فيندفع الى التساؤل» (ص ٧) «التساؤلات» (ص ٩١)، «كانوا ينظرون الى بعضهم في استغراب ويتساءلون» (ص ١٢٨) «حران نامت متسائلة حزينة» (ص ٣٢١) «تساءلوا من جديد» (ص ٤٩٤).

وهكذا تتسم لغة الرواية بهذا الاسلوب التعبيرى الذى يجرى دائما تاركا وراءه هامشا مفتوحا للتأمل والخيال، مترددا بين التقرير والاستثناء، مشبعا باستمرار بروح الاحتمال والتساؤل والانتظار، انه اسلوب يتناسج تناسجا عميقا مع (بل ينبع من، وإن يكن يعبر عن) عملية التحول والتغير الغامضة غير محددة المعالم التى يتخلق فيها وبها هذا الواقع الجماعى الخاص.

* على أنه رغم الطابع الوصفى الظاهرى الغالب للغة الرواية، فما أكثر ما يرف أسلوبها بالشعر والرمز، سواء كانا شعرا ورمزا متضمنين فى بنية الجملة او جهيرين. فعندما نقرأ مثلا هذه الجملة التى تتحدث عن «مفضى الجدعان» وقد حمله أصحابه بعد أن وجدوه مصابا، تقول الجملة «كان مفضى وهو يحمل يبذل جهدا كبيرا كى يكون خفيفا، بل ظل يحرك رجليه فترة» (ص ٥٣٢). وأتساءل : كيف لرجل محمول أن يبذل جهدا كى يكون خفيفا؟! وما دلالة ان يحرك رجليه تعبيرا عن المشى وهو محمول؟ فى هذه الجملة لا نحصل فى تركيبها الظاهرى الخارجى على صورة معقولة، وخاصة فى محاولة الخفة، وإنما نقرأ فى باطن هذه الجملة المستحيلة دخيلة هذه الشخصية البالغة الرهافة والرقة الانسانية فضلا عن الشموخ. على اننا نجد تعابير شعرية جهيرة مثل هذا التصوير للظاهرة «أكد كثير أن صوت الرصاص امتزج امتزاجا كليا بزغاريد خزنة الحسن وكأنها فى عرس. اكد هؤلاء وغيرهم ان اكثر الرجال التفتوا الى خزنة ولم يلتفتوا الى صوت الرصاص» (ص ٥٧٠). ونقرأ فى احاديث الناس وتخيلاتهم عما حدث عند وفاة «مفضى الجدعان» اما العصافير التى كانت تقف على سور البيت فقد تهاوت جميعا فى لحظة واحدة وأكلتها الكلاب التى كانت تنبح بطريقة غريبة (ص ٥٣٧) ونقرأ ونحن نستمع الى غناء صويلح ان اشواقا تثوى فى قلوب الرجال فى هذا المكان النائى من العالم. واية افراح يمكن ان يفجرها الغناء؟ وهذا الحزن كله من اين يأتى، ولم هو كثيف طاغ هكذا؟ مع كل صرخة كان الليل ينتفض يتمدد بلا انتهاء، ثم يتجمع لكى يصبح جمرة سوداء.. ومع إيقاع النغم وانحداره كانت القلوب تهتز حتى تكاد تنخلع، وكانت تسافر أسرع من البرق الى امكنة بعيدة وتعود (ص ٢٥١).

على ان الرواية بجانب هذه الرعشات الشعرية الضمنية والجهيرة، يتحرك فى داخلها حس شعرى شفاف عميق عام، صادر من تلك المودة الحارة الرفيعة الصادقة التى تشع من تعبيرها وتصويرها للاحزان والمباهج والقيم والصداقات والاشواق والتساؤلات والمحن الانسانية.

والرواية تعبر فى سردها بلغة عربية فصيحة، وإن عبرت فى حوارها بأسلوب نستشعر فيه نكهة اللهجة البدوية وملامح سماتها وتعابيرها الخاصة، دون ان نبتعد عن خط التعبير العربى الفصيح المفهوم للكافة. هذا فضلا عن الاستعانة بكثير من الامثلة الشعبية البدوية

التى كانت تعمق الخصوصية التعبيرية الجماعية للرواية.

ورغم اتساق الرواية من حيث مستواها التعبيرى خاصة، فإننى أرى في فصل أو فصلين من فصولها ما يتخلف عن هذا الاتساق وهذا المستوى، وخاصة الفصل الذى تعرض فيه الرواية تعبيرا كاريكاتوريا ساخرا لانبهار الامير بالراديو، وتعليم حسن رضائى له كيف يديره، ثم جمع الامير للناس لكى يباهى امامهم بقدرته على ادارة وتشغيل هذه المعجزة (ص ٤٠٦ ومابعدها). ولقد ذكرني هذا الفصل بمقال قديم للشيخ عبد العزيز البشرى مع الفارق الكبير من حيث بنية التعبير وفنيته حول الانبهار بجهاز الراديو. تمنيت لو عرضت عناصر وفلسفة هذا الفصل وبعض الفصول الأخرى المشابهة المتعلقة بالانبهار بالأجهزة التكنولوجية، بتركيز أكبر، حفظا للمستوى الرفيع للرواية.

هذه هى رواية التيه، الجزء الأول من مدن الملح، فى قراءاتى لها. إنها تعبير أدبى عن واقع عربى محدد هو مرجعها، ولكنها بأدبية تعبيرها قد ارتفعت عن حدود هذا الواقع المرجع، وأصبحت تعبيرا عن الواقع العربى كله، عن جوهر معاناته وتناقضاته وصراعاته العملية والفكرية. وهى رواية واقعية لا بتعبيرها الادبى الروائى عن واقع معين، او عن واقع اكبر، ولا بلغتها السردية المباشرة، رغم ما تمتلئ به من نبضات وومضات ايحائية شعرية مباشرة وغير مباشرة، وانما هى واقعية بمنهج معالجتها لعناصرها، لموضوعها، لاحداثها واشخاصها، فهى ليست معالجة احادية الجانب يغلب عليها التصوير الظاهرى، او السكونى او الانفعالى العاطفى الخالص لمعطيات واقعها الروائى وللعلاقات بين هذه المعطيات، وانما هى معالجة كاشفة لمختلف القوى المادية والمعنوية، الموضوعية والذاتية، الجماعية والفردية، المتحركة، المتنامية، المتغايرة، الفاعلة، المتفاعلة، المتصارعة فى هذا الواقع الروائى نفسه. ما هو فردى يبرز ويتحرك ويختلف ويتغير ويتمايز فى سياق اجتماعى عام. فلا السياق الاجتماعى العام يطمس ما هو فردى ولا ما هو فردى يتعالى على السياق الاجتماعى العام أو يخرج عنه، وإن خرج عليه فى داخله!

وهكذا يتحقق تناسج عضوى حى صراعى بين ما هو فردى وما هو عام، بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى ودون أن يلغى التمايز بينهما، ولكن لا يحيلهما كذلك الى ثنائية جامدة متوازية أو متوازنة.

وتفجر هذه المعالجة الواقعية فى الرواية رؤية تفاؤلية انسانية، بل اشتراكية، رغم ما يمتلئ به طريقاها الموضوعى والذاتى من مشاق وعقبات ومعاناة رهيبة، حقا، إن واقع هذه الرواية لم تتشكل فيه بعد ولم تستقطب فيه بعد قيادة طبقية عمالية ثورية، تقود الحركة والصراع الاجتماعى، بل إن العمال فيها لم يصبحوا بعد طبقة عمالية فى ذاتها او لذاتها،

على أن هذا التشكل والتحقق الناضج لهذه الظواهر الاجتماعية ليسا شرطا للرؤية الاشتراكية أو المضمون الاشتراكى للأدب، فالمهم هو الاستبصار الموضوعى بالطابع الصراعى للواقع فى المعالجة الروائية الابداعية، وتحديد حركة الصراع وطبيعة قواه المتصارعة فيه على نحو خال من المثالية التهويلية وأحادية النظرة التبسيطية.

لهذا قلت فى البداية، إن هذه الرواية هى مرحلة جديدة من النضج فى أدب عبد الرحمن منيف وفى الرواية العربية عامة، نأمل أن نواصل متابعتنا لها فى أجزائها الباقية.

من أنا السقوط إلى نحن التحدى والتغيير

قراءة لروايتى «شرق المتوسط» و«الآن... هنا»

أو «شرق المتوسط مرة أخرى» لـ عبد الرحمن منيف.

أذكر أنه فى ندوة انعقدت عن الرواية العربية بفاس بالغرب عام ١٩٨٠، قال عبد الرحمن منيف ما معناه إنه إذا كان يكرس حياته الآن لكتابة الرواية، فذلك نتيجة لضآلة الهامش المتاح والممكن للنضال السياسى العملى فى بلادنا العربية. وإنه لو توفرت هذه الإمكانية لتوقف عن كتابة الرواية وانخرط كليةً فى العمل السياسى. ولعل عبد الرحمن منيف كان مغاليا فى قوله. ومع ذلك فإن معظم أعمال عبد الرحمن منيف الروائية تكاد – فى تقديرى – أن تكون مشاركة فعالة مباشرة فى النضال السياسى العربى، بما تفجره من إضاءة للوعى، بل ودعوة تحريضية للفعل، دون أن يقلل هذا من قيمتها الفنية الرفيعة. على أن الأمر يختلف ويتراوح من عمل روائى الى آخر. فقد يغلب طابع التوعية التاريخية والطبقية فى ملحمته الروائية «مدن الملح»، على حين يغلب طابع الفضح المباشر، والتحريض فى رواية «شرق المتوسط» أو رواية «الآن... هنا» أو «شرق المتوسط مرة أخرى». بل لعل فى تسميته لهاتين الروايتين هذه التسمية التى تشير الى موقع جغرافى معين «شرق المتوسط»، أو التسمية الأخرى فى الرواية الثانية التى تشير الى موقع وزمان معيّنين محددين «الآن... هنا» مما يؤكد هذا الطابع السياسى والتحريضى المباشر.

على أنى سأكتفى فى هذه الدراسة السريعة بتحليل روايتى «شرق المتوسط» و«الآن... هنا»، كنموذجين للرواية السياسية التى تعبر عن موضوعها وتشكّله وتبرز دلالته العامة على نحو يكاد يكون مباشرا، ويكاد المتخيِّل فيه أن يغيب وراء الواقع الحدثى الزاعق، وأن يكون الأداة الأساسية لتشكيله وابرازه على هذا النحو.

وإذا كان القمع بكل أشكاله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية يكاد أن يكون الموضوع الرئيس للأعمال الروائية العربية، كما يلاحظ بحق الدكتور على الراعى، فإن هاتين الروايتين تركزان على جانب محدد بارز صارخ من هذا القمع العربى. وبالرغم من أن مايقرب من مرور أربع عشرة سنة بين هاتين الروايتين، فالأولى صدرت عام ١٩٧٧ والثانية عام ١٩٩١، فإن موضوعهما – رغم اختلاف المعالجة – موضوع واحد هو التعذيب فى سجون البلاد فى شرق المتوسط، من الشاطئ حتى أعماق الصحراء، كما تقول الروايتان. والتعذيب ليس ألماً يصيب جسد الإنسان، أو مجرد امتهان تتعرض له نفسه، ولكنه تجسيد مادى لمنهج الممارسة السياسية لنظام من الأنظمة، لبلد من البلدان، فى عصر

من العصور، وهو تعبير عن الاستبداد والقمع، وعن مدى التخلف الإنسانى والحضارى فيه.
وعندما يكتب عبد الرحمن منيف فى روايتيه عن التعذيب فهو لا يكتب مجرد عمل روائى، مهما كانت قيمته الفنية، بل يقصد قصدا أن يعبر صراحة عن هدف، هو - كما يقول على لسان إحدى شخصيات الرواية الأولى، وما يكاد أن يكون متضمنا فى العديد من فقرات الرواية الثانية - أن يزرع «الحقد فى نفوس الملايين من البشر، ضد هؤلاء الجلادين الذين يمارسون التعذيب، حتى يتمكنوا من هدم سجون التعذيب من شاطئ المتوسط حتى أعماق الصحراء»(١). إننا «نخطئ إذا تخلينا عن آخر الأسلحة التى نملكها، لابد أن نحسن استعمالها، إذ ربما تكون وسيلتنا الأخيرة، وقد نستطيع أن نفعل ما عجزت عنه الأسلحة الأخرى. ولذلك فالمهم أن نكتب، أن نقدم شهادة، أن نقول أى شئ كان السجن، لكى يعرف الناس ماذا ينتظرهم. غدا أو بعد غد، إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئا(٠٠٠) حين يعرفون لابد أن يفعلوا الكثير من أجل أن ينتهى عصر السجون»(٢). على أن عبد الرحمن منيف لا يكتب وهدفه التعذيب فحسب، بل - كما توحى العديد من فقرات وحوارات الرواية الثانية بوجه خاص - يحرص على أن يفضح كذلك النظام الاجتماعى عامة الذى يفرز التعذيب والمهانة والفقر وإهدار إنسانية الإنسان. ولهذا تكاد الروايتان أن تكونا وثيقة وشهادة دامية ودامغة بل تأريخا وتسجيلا تفصيليا ملموساً لألوان العسف ووسائل التعذيب وصوره فى المجتمعات والسجون الشرق متوسطية. ولكنهما ببنيتهما ترتفعان الى مستوى النص الروائى الرفيع.

١ - شرق المتوسط :

تقدم شرق المتوسط صورة لسقوط إنسان مناضل - هو الرفيق رجب - فى مواجهة التعذيب البدنى والمعنوى الذى يتعرض له «فرجب يقضى أحد عشر عاما فى السجن ويقاوم التعذيب خلالها مقاومة باسلة. ولكنه فى النهاية لا يلبث أن يسقط وأن يوقّع على وثيقة بتخليه عن ممارسة العمل السياسى. وثمناً لهذا يطلق سراحه. ولكن أى سراح! لقد تخلت عنه حبيبته هدى على الرغم منها وفرض عليها أن تتزوج من آخر. وماتت أمه التى كانت تشجعه على الصمود وتدفعه الى التماسك. لم تمت بل قتلت تقريبا. تلقت ضربة على أضلاعها من أحد جنود السجن وهى تشارك فى تظاهرة مع أمهات أخريات للمسجونين على أبواب السجن. وتعجل الضربة بنهايتها. كادت أن تقول له «لو اعترفت فكلهم

---

(١) اعتمدنا هنا علي طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٧٩ بيروت من رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف. راجع ص ١٣٩

(٢) اعتمدنا هنا علي الطبعة الأولي من رواية عبد الرحمن منيف «الآن.. هنا او شرق المتوسط مرة أخري». مؤسسة عيبال للدراسات والنشر. قبرص ١٩٩١. راجع ص ٣١٧.

سيقولون : خائن، ولا تستطيع أن تنظر فى وجه أحد» (ص ٢٦) وكانت تقول له «احذر يارجب، الحبس ينتهى أما الذل فلا ينتهى» (ص ١٢) على أن أخته انيسة هى التى كانت تشجعه على الاعتراف. كانت تثنيه دائما عن التضحية. وتقدم له وهو فى السجون صورا، لأصحابه الذين يستمتعون بالحرية، وصورا لآخرين فقدوا حياتهم بسبب تمسكهم بالمبدأ. وكانت تقول «أنا الوحيدة بعد أمى التى تنتظر رجب، ويمكن أن أموت من أجله» (ص ٩٣) كانت أنيسة تحب أخاها حبا كبيرا، وما كانت تستريح لحبه لهدى وحب هدى له. ولعل حبها هذا هو الذى دفعها الى تشجيعه على الاعتراف والسقوط. ولهذا كان يقول رجب «أنيسه هى التى دمرت حياتى». ولقد اعترفت هى بهذا فى النهاية. ويخرج رجب من السجن، ولكنه يظل يحمل السجن فى داخله، مما يفقده احترامه لنفسه. وكان يعزّى نفسه بأنه فعل ما فعل حتى يتمكن من السفر الى الخارج بحجة العلاج، فهو مصاب بروماتيزم فى الدم، ثم يسعى الى فضح ما يجرى من تعذيب فى السجون. ويسافر فعلا الى فرنسا، ويأخذ فى العمل تحقيقا لذلك. وتصل أخباره إلى سجانيه. فيبدءون فى مضايقة حامد زوج أخته ويهددونه بالسجن ان لم يعد رجب من فرنسا. ويعرف رجب، فيقرر العودة رغم ما تعنيه هذه العودة من خطر على حياته. ويعود ليواجه من جديد سجانيه ويتحمل العذاب هذه المرة صامداً متماسكا ويرفض الكلام والخضوع. ثم يطلق سراحه مرة أخرى وهو شبه جثة، وقد فقد بصره من التعذيب. ثم لا يلبث أن يموت مستريح البال، فقد تطهر بصموده. وتندم أنيسة. ويدفعها ندمها الى أن تعمل على فضح قضية تعذيبه. وتنخرط هى وزوجها وابنها عادل – بشكل أو بآخر – فى طريق رجب، طريق النضال، إنه طريق مستمر إذن رغم التعذيب والاستشهاد.

ويبدأ تشكيل الرواية بمقدمة – على خلاف المعتاد – هى بعض مواد الإعلان الدولى لحقوق الانسان، وبعض أبيات من شعر بابلو نيرودا توحى بجروح لاينبغى أن تنسى. ومن مواد حقوق الإنسان والجروح غير المنسية، تكاد تتحدد منذ البداية الدلالة العامة للرواية، وهى دلالة تجمع بين الواقعية المباشرة التى تمثلها هذه البنود، والمتخيَّل الفنى الذى تمثله أبيات نيرودا. ثم تتشكل الرواية بعد ذلك من بنية ثنائية يتناوبها – بإفضاء نفسى – كل من رجب وأخته أنيسة. فالفصل الأول هو فصل رجب فوق المركب اليونانى اشيلوس فى طريقه الى فرنسا بعد إطلاق سراحه، يسترجع فيه بتأملاته ومشاعره أيام عذابه ولحظة سقوطه، وتكاد تتجسد هذه التأملات والمشاعر فى جسد السفينة التى يركبها وهى تمخر به عباب البحر. «... أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوج، والميناء عند الغروب يستقبل الأضواء الرخوة. يعلكها السأم ثم يترك فتسقط وترتجف فوق الماء، ثم تذوب. وضجة البشر فى تلك الساعة المليئة باللاجدوى، اشبه ماتكون بأصوات مخنوقة. أما الأيدى بحركتها البلهاء، فقد بدت كالخرق البالية تهزها ريح لا ترى، والوجوه

آه لشد ما كانت تعاسة الوجوه : عيون صماء ثقيلة، أفواه مطاطية تشبه فروج الحيوانات بحركتها المتشنجة... واشيلوس المجدولة من العبث والدوى، تزحف.. تبتعد» ص ٧. بكلمات: تهتز وتبتعد وتذوب والغروب وتسقط واللاجدوى ومخنوقة والخرق البالية وتعاسة والمتشنجة وتزحف وغيرها تكاد تتخلق مأساة الرواية كلها، إنها السقوط والرحلة البائسة التى تتجسد فى حركة السفينة، أما الفصل الثانى فهو فصل أنيسة. هو إفضاؤها الذاتى كذلك بعد أن عاد أخوها من السجن وقبع فى حجرته انتظارا لسفره. نستعيد فى إفضائها كل أحداث السنوات طوال سجنه. ونعود إلى رجب فى الفصل الثالث وهو مايزال فوق السفينة يواصل إفضاءاته حول سنوات التعذيب ولحظة السجون، ولكنه يتطلع الى المصالحة مع ذاته. ثم نعود إلى أنيسة فى الفصل الرابع. وبرغم أنه فصلها الذى تواصل فيه إفضاءاتها الذاتية وتشعر بالندم على إسهامها فى التآمر على أخيها، إلا أن الفصل يمتلئ برجب نفسه عن طريق رسائله التى يبعث بها اليها، مطالبا ببناء مقبرة لأمه، وبمحاولة التعرف على أخبار حبيبته هدى، فضلا عن اقتراحه بكتابة رواية يشتركون فيها جميعا عما حدث. ثم نمضى مع رجب فى الفصل الخامس وقد بلغنا فرنسا حيث نلتقى ببعض الأصدقاء والرفاق، كما نلتقى بالطبيب الفرنسى «فالى» الذى يعالجه، يسمع حكايته فينصحه بالتماسك وتحويل أحزانه الى أحقاد فى مواجهة أعداء بلده. ثم نعود إلى أنيسة فى الفصل السادس لنعرف عودة رجب الى بلده واعتقاله وتعذيبه من جديد، وصموده هذه المرة ثم خروجه من المعتقل متظهرا وقد فقد بصره، وهو شبه جثة ليموت بعد بضعة أيام. ويواصل -كما ذكرنا- حامد وعادل وأنيسة طريق رجب، كل بطريقته الخاصة.

بهذه الثنائية المتضافرة فى بنية الرواية بين رجب وأنيسة، تبرز المأساة باعتبار أنها ليست مأساة رجب وحده الذى سقط واستشهد وتطهر، وإنما هى كذلك وعلى نفس المستوى مأساة أنيسه رغم اختلاف طبيعتها، فمأساتها هى إسهامها فى سقوطه، بل وفى عودته بعد ذلك من فرنسا الى حيث لاقى مصرعه. أى أن الرواية تتضمن شخصيتين رئيسيتين لا شخصية رئيسية واحدة.

ويكاد موضوع الرواية أن يوحى بتفريع عابر جزئى رهيف على مسرحية أوديب. وإن انتقل محور المأساة من الأم والابن، الى الأخ والأخت. فأنيسة تحب أخاها «رجب» حبا شديدا كان مصدرا من مصادر مأساته ومأساتها، مصدر ما أصابه من مهانة وسقوط وفقدان بصر واستشهاد فى النهاية، وما أصابها من إحساس بالخطيئة على حد قولها فى النهاية «أنا امرأة خاطئة» ص ١٤٨ . وتكاد السفينة اليونانية أشيلوس أن تعمق هذا الإحساس الأسطورى الرهيف. وان يكن إحساسا عابرا جزئيا كما سبق أن ذكرت. إلا أن للسفينة اليونانية دلالة أخرى فى تقديرى. فهى «سفينة الحرية» على حد قول رجب، ويكاد هو أن يتجسد فيها،

وتكاد هى أن تتجسد فيه، فى رحلته الى الغرب، الى فرنسا، الغرب المتحرّر المُحَرّر. ولهذا كان الباستيل أول مازاره عندما وصل الى باريس. إن السفينة اليونانية هى وسيلة الاتصال والتواصل بين شرق المتوسط الزاخر بالقمع والاستبداد والسجون والتعذيب الى الغرب المتفتح الديمقراطى الحضارى. وتكاد هذه الرحلة من الشرق الى الغرب أن تكون تعبيرا عن الانتماء الفكرى الى مايعنيه الغرب الحضارى من عقلانية وديمقراطية وحرية واحترام نسبى لإنسانية الإنسان. إنها خلاصة تراث عريق منذ عصر النهضة العربية. ولهذا فهى ليست رحلة الى مكان وإنما هى رحلة الى قيمة والى دلالة. ولهذا فالأماكن الاساسية فى الرواية تكاد تفقد مكانيّتها أى مواقعها المادية لتصبح قيما ودلالات. فهناك السجن حيث القمع والتعذيب وهناك البيت حيث فقد الأم وفقد الخطيبة وحيث الموقع العائلى الذى يسوده القلق وفقدان الأمن والتهديد الدائم بخطر الاعتداء والاعتقال. وهناك السفينة اشيلوس وهى سفينة الحرية المتحركة والأداة الناقلة من موقع القمع الى موقع الحرية. وهناك فرنسا الغرب، حيث الحرية والعلاقات الانسانية. الأماكن تجسيد لقيم ودلالات. وبين هذه الأماكن والمواقع رحلة ورحلة مضادة. وإن كادتا أن تتلاقيا فى دلالة واحدة. فهى رحلة من السجن الى البيت، إلى السفينة، إلى فرنسا، وهى مرحلة حرية. ثم هى رحلة من فرنسا إلى البيت فالسجن والتعذيب فالموت. ولكنها رحلة حرية كذلك بمعنى من المعانى، لأنها رحلة تحرر وتطهر من الاحساس بخطيئة الاعتراف والسقوط. وهى رحلة إرادة واعية بالفعل الى حد الاستشهاد. ولهذا فالمكان فى الرواية حركة ذات دلالة، جوهرها التحرر من أسر القمع أو أسر المرض الجسدى أو أسر الضمير الشقى.

وتكاد الرواية ألا يكون لها زمن محدد، اللهم إلا زمن الإفضاء النفسى، الذى يتضمن الماضى والحاضر فى لحظة واحدة متداخلة. ولهذا يتداخل الزمن تداخلا حميما فى المكان الروائى فى مواقعه المختلفة ويصبح عمقا لها. ولكن الزمن يبدأ مع نهاية الرواية بانفتاحها على مستقبل ممكن عندما تدفع «أنيسة» الأمور الى نهايتها وهى تقول «لعل شيئا يقع» ص ١٤٨.

ونتيجة للطابع الإفضائى المسيطر على الرواية، يغلب على سردها الجمل الصغيرة المشحونة بالغنائية العاطفية سواء فى إفضاءات رجب وإفضاءات أنيسة. وإن كان الطابع الغنائى أغلب فى إفضاءات رجب الذى تتسم أغلب جمله الإفضائية بالتساؤلات. وهو أمر طبيعى ومتسق. إذ أنه طوال الرواية فى محاسبة متصلة مع النفس نتيجة لاعترافه وسقوطه. وما اكثر الأمثلة ولنكتف بمثال من إفضاءات رجب: «لا لم أنته، المرض هو الذى قتلنى، أريد أن استريح مؤقتا.. لم أعد قادراً. للإنسان قدرة معينة على الاحتمال ثم يتلاشى. وأنا هل ينكر أحد كم تحملت خلال السنوات الخمس؟ من منهم تحمل مثلى؟ اتحداهم

جميعا.. قل ياعصمت، هل تحملت أكثر مني؟ الضرب، السجن الانفرادي، التعليق من السقف، المياه الباردة أيام الشتاء، المنع من النوم» ص ١٩ وكذلك الأمر بالنسبة لأنيسة، نقرأ بعض إفضاءاتها، وهي تصف اللحظة الأخيرة لرحيل رجب : الخطوة الأخيرة قبل الرحيل.. دفعني بيد رقيقة، كان لايريد أن يتركني. وأنا كنت أستجيب له ولا أفعل إلا تلك الحركات الصغيرة، التي تشبه ردود الفعل لحركاته. تمنيت لو أتلاشى. كنت اختنق بدموعي، واتعذب. لو أن دمعة واحدة انفجرت من الخارج لجعلت روحي تتنفس وتحاول أن تتملى منه قبل أن يرحل» ص ٦٥. ولم تكن هذه الجمل الصغيرة المتسائلة ذات الشحنة العاطفية، تقف عند حدود التعابير الإفضائية الباطنية، بل كانت كذلك إسقاطات على الأشياء الخارجية. ولقد قرأنا كيف مزج رجب مشاعره وتأملاته بحركة السفينة، وهي تتجه الى فرنسا. ونقرأ في إفضاءات أنيسة. «ولما خرج، كانت أمطار بداية الشتاء الصغيرة الناعمة تنزلق بهدوء أخرس على أوراق الشجر. وكانت الأقدام على ممشى الحديقة تترك علامات حزينة باهتة» ص ٦٥.

والواقع أننا لانكاد نجد فرقا كبيرا أسلوبيا بين إفضاءات رجب وإفضاءات أنيسة.

على أن الرواية – رغم واقعية أحداثها وواقعية رؤيتها العامة – تكاد بهذه الثنائية المتناوبة في بنيتها وهذه الاسلوبية الغنائية في لغتها، أن تتسم بالرومانسية. ولهذا نجد الفصحى تتحكم في حوارها فضلا عن سردها. وترفض الرواية التصريح بأى كلمة نابية أو بذيئة أو قبيحة مما يتفوه بها السجانون عادة. ولهذا تترك الرواية نقاطا مكان الكلمات التي لاتريد التصريح بها، مكتفيةً بأن تشير في الهامش الى أنها كلمة قبيحة أو كلمة قبيحة جدا أو شتيمة الى غير ذلك. وهذا على خلاف ماسوف نتبينه في الرواية الأخرى ﴿الآن .. هنا﴾ سواء من حيث الحوار أو المصارحة بالكلمات التي تسمى بالقبيحة. والملاحظ هنا أن الرواية التي تحرص على إدانة الاعتقال والسجن، تمارس هي نفسها تغييب وسجن بعض الكلمات التي تسميها قبيحة أو قبيحة جدا! هل يعني هذا سقوط الرواية نفسها تحت وطأة قمع من خارجها؟ أم هو قمع نابع من داخل المؤلف نفسه؟

على أن رواية «شرق المتوسط» ليست مجرد مكان يمتد من الشاطئين الشرقي والجنوبي للمتوسط حتى أعماق الصحراء، بل هو كذلك حال ووضع ليس وقفا – في الرواية نفسها – على شرق المتوسط المكاني، وإنما هو حالة عامة عاناها ويتحدث عنها كذلك الدكتور فالي الفرنسي الذي يعالج رجب، ويشجعه على الصمود. فهو يقول له : «الرجال لايسقطون، يجب أن تعرف أني الوحيد الذي بقيت من عائلتي، قتلوا اثنين من اخوتي، قتلوا أمّي، ثم قتلوا زوجتي» ثم يقول له «إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهي (...) الذي أعرفه أن بلادكم بحاجة اليكم، مازلتم في أول الطريق، (...) يبدو لي أن

أمامكم أشياء كثيرة يجب أن تفعلوها» (ص ١٣٣).

على أن بلاد الدكتور فالى قد تجاوزت الحالة الشرق متوسطية، – على الأقل فى هذه الرواية – أما ما يقوله لرجب فهو فى الحقيقة جوهر الإدانة والفضح والتحريض الذى تتضمنه الرؤية العامة لرواية شرق المتوسط.

٢– الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى :

تكاد رواية شرق المتوسط ورواية «الآن ... هنا» أن تتطابقا من حيث موضوعهما وجزئيا من حيث بنيتهما الفنية ومن حيث دلالتهما العامة. واذا كان عنوان رواية شرق المتوسط قد حدد موضوعها من حيث الموقع ﴿شرق المتوسط﴾، فإن العنوان الأول ﴿الآن ... هنا﴾ لرواية شرق المتوسط مرة أخرى يحددها من حيث الزمان ﴿الآن﴾، وبهذا يدخلنا هذا العنوان الزمانى المكانى بصورة أعمق من الرواية الأولى فى الواقع المباشر الملموس. وتبدأ رواية «الآن ... هنا» مثل رواية شرق المتوسط بما يشبه المقدمة التى تتكون من ثلاثة نصوص، الأول نص من كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميرى يذكر فيه حديثا منسوبا الى النبى محمد يقول فيه «أُدخلتُ الجنة، فرأيت ذئباً فقلت أذئب فى الجنة، فقال : أكلت ابن الشرطى» والنص الثانى ينسب الى سفيان الثورى يقول فيه «اذا رأيتم شرطيا نائما عند الصلاة، فلا توقظوه فإنه يقوم يؤذى الناس».

أما النص الثالث من رواية لمالرو يقول فيه «أفضل مايفعله الإنسان هو أن يحيل أوسع تجربة ممكنة الى وعى». بهذه المقدمات التى تجمع ماهو عربى تراثى وما هو غربى حديث تكاد هذه المقدمة أن تلخص كذلك الرؤية العامة للرواية. وسوف تستند الرواية فى بعض فقراتها بنصوص من التراثين العربى والغربى لتأكيد بعض المعانى والمواقف، ونلاحظ أنها تضع نصوص التراث العربى على لسان طالع العريفى من موران، وتضع النصوص الغربية على لسان عادل الخالدى من عمورية تمييزا لشخصيتيهما وللملامح بلديهما.

وكما قامت الرواية الأولى على نصّين إفضائيين لكل من رجب وأنيسة، حول مايعانيه كل منهما من تعذيب جسدى أو معنوى أو جسدى ومعنوى معا، فكذلك تقوم هذه الرواية الثانية على نصّين لمحنة تعذيب عاناها كل من طالع العريفى وعادل الخالدى. وإذا كان النصّان فى الرواية الأولى يتناوبان ويشكلان بنية هذه الرواية تشكيلا ثنائيا متضافرا متداخلا، تتعاقب فيه وتتناوب فصول الرواية، فإن رواية «الآن ... هنا» تنبنى على نصّين مستقلين، نص كامل يسجل فيه كتابةً طالع العريفى معاناته فى سجون بلده موران، يتلوه فصل كامل آخر يفضى فيه عادل الخالدى بمعاناته فى سجون بلده عمورية. ولهذا فليس بين النصين تداخل أو تضافر. فنحن هنا مع حكايتين مستقلتين وإن وحدهما موضوع

واحد هو معاناة السجن والتعذيب. وليس بين النصين فى الحقيقة من تمايز أو اختلاف اللهم إلا اختلافا فى اسم البلدين وإلا فى التفاصيل وأسماء الأشخاص والأماكن وتنوع أساليب التعذيب فى النصين، والتمايز النسبى فى أسلوب السرد. فنص طالع العريفى هو مذكرات مكتوبة ولهذا يغلب عليها الوصف والتقرير والتحليل ولهذا كذلك تأتى جملتها طويلة، على حين أن نص عادل الخالدى نص إفضائى يغلب عليه – إلى حد ما – الطابع الانفعالى والجمل القصيرة، وإن كان يتميز كذلك بالوصف والتحليل، كما يتميز بكثرة الأبنية الحوارية. وموران وهى بلد طالع تكاد تشير إلى البلد التى وقعت فيها رواية «مدن الملح» ففى حديث طالع إشارة سريعة عابرة إلى إحدى شخصيات مدن الملح الأسطورية وهو «متعب الهزال». أما عمورية بلد عادل فاسمها التاريخى الرمزى يكفى للإشارة الى حقيقتها على الأرجح.

على أن الذى يفرق بين بنية الروايتين «شرق المتوسط» و«الآن ... هنا» هو الفصل الأول من الرواية الثانية. وهو فصل يقع فى مستشفى كارلوف فى براغ بتشيكوسلوفاكيا، حيث التقى الرفيقان طالع العريفى وعادل الخالدى. ويمهد هذا الفصل للفصلين التاليين المكرسين لصور التعذيب الذى عاناه كل من طالع وعادل. إلا أن هذا الفصل الأول يضيف إلى صور التعذيب صورة أخرى لانجدها فى الرواية الأولى، بل تكاد تعطى لهذه الرواية الثانية دلالة متميزة. فهذه الرواية لاتصور معاناة رفيق مناضل سقط فى محنة التعذيب فاعترف، وإنما على العكس من ذلك تماما. فهى تصور صموداً بطوليا لرفيقين مناضلين، تصور تماسكهما وتحديهما للتعذيب رغم شراسته ووحشيته الجسدية والمعنوية. وعندما فشلت معهما كل وسائل التعذيب فى انتزاع أى اعتراف منهما أو الوصول بهما الى السقوط والتخلى عن مبادئهما، أُطلق سراحهما. «حين بدا موتى وشيكا، اطلقوا سراحى» هكذا يقول عادل الخالدى. ص ٧ ثم ينتقلان بعد ذلك الى هذا المستشفى بمعاونة التنظيمين السريين اللذين ينتسبان إليهما. وقيام مسرح الفصل الأول فى هذا المستشفى فى تشيكوسلوفاكيا بالذات له دلالة خاصة. ففى هذا الفصل الأول نعيش علاقات إنسانية بالغة الرقة والرهافة والسخاء بين المرضى بعضهم وبعض، وبين المرضى والأطباء ومساعديهم. بل يكاد هذا الفصل بشكل عام أن يكون النقيض المباشر للفصلين التاليين المكرسين للسجون والتعذيب. وإن تضمن هذا الفصل كذلك بعدا معنويا خاصا من أبعاد السجن والتعذيب. وهذا ما يجعل لهذه الرواية دلالة خاصة متميزة عن الرواية الأولى، بل يجعلها رواية «شرق متوسط جديدة» وليست «شرق متوسط مرة أخرى». بل يجعلها معاصرة لوقائع فكرية وسياسية جديدة، هى الانتقال أو الإرهاص بانتقال بعض سمات شرق المتوسط الى تشيكوسلوفاكيا، بل إلى هذا المستشفى. ذلك أن وزير نفط موران البلد الشرق متوسطى، بمعنى البلد الذى عانى فيه طالع العريفى السجن والتعذيب الى حد الموت، بسبب تبنيه

توجها فكريا وسياسيا، يتفق – نظريا – مع التوجه العام لتشيكوسلوفاكيا. هذا الوزير النفطى يأتى فى زيارة إنه الآن هنا فى تشيكوسلوفاكيا على أن الأمر لايقف عند هذا الحد، فلعل هناك ضرورات عملية خالصة. وإنما الذى حدث أنه نتيجة الزيارة يطلب من الرفاق العرب جميعا مغادرة براغ وأن ينتقلوا إلى الجبال البعيدة بضيافة الحكومة وعلى حسابها، ولكن ... تحت رقابتها (ص ٣٠) طوال مدة زيارة وزير النفط. ولا يقف الأمر عند هذا الحد كذلك، بل يمتد الى المستشفى نفسها. فيأتى شرطى بورقة رسمية يطالب بأن يحظر على المريض رقم ٢١٧ واسمه طالع العريفى مغادرة الغرفة لأسباب أمنية ابتداء من يوم الاثنين (...) وحتى إشعار آخر (ص ٣٣). ويتم هذا، ويقف شرطى أمام غرفة طالع تنفيذاً لهذا الأمر. وهكذا يقوم سجن شرق أوسطى فى قلب هذا البلد الاشتراكى الغربى، سجن لمن كانوا يعانون من السجون الشرق متوسطية. فما الفرق إذن؟ فى الماضى كانوا يقولون فى تشيكوسلوفاكيا «إن نظاما كنظام موران لايحتاج إلا الى الدفن». وإنه من الحماقة أن يفكروا للحظة بإمكانية تطويره أو التعايش معه» ص ٣١. لقد تغيرت الأوضاع إذن. ولابد من استخلاص درس أخير من هذه «الحالة التى نعيشها الآن. والطريقة التى يتعاملون بها معنا بما فيها من ذل وقهر» (ص ٣٧) ولعل تشيكوسلوفاكيا هنا أن تكون مجرد رمز لما يحدث من تحول فى المواقف الإيديولوجية والسياسية فى بقية الدول التى كانت تسمى بالاشتراكية. لقد انتقل شرق المتوسط إليهم أيضا! على أن الأمر لايقف عند هذا الحد كذلك. فالمستشفى يبلغ عادل الخالدى أن الحساب سوف يدفع بالدولار عن طريق البنك. ولهذا يجب أن يتوفر له ضمان بنكى من أجل تسديد ثمن العلاج (ص ١٢٢). ومن أين له هذا؟ ويضطر أخيرا الى مغادرة المستشفى لعجزه عن الدفع بالدولار. ويقوم الاتصال بينه وبين صديق له قديم يعيش فى فرنسا هو أنيس، فيساعده على السفر الى هناك. على أن المحنة لاتقف عند هذا السلوك الرسمى، بل يمتد كذلك الى هؤلاء «الذين يفترض فيهم أن يخففوا عنى، أصبحوا هما فوق همى، ثم أصبحوا مرضا لا أعرف كيف أتخلص منه» (ص ٩٧). انهم رفاق التنظيم! لقد استشرت الخلافات والانشقاقات وحرب البيانات والاتهامات وفرض الأوامر من أعلى وتغييب الحرية فى القول والاختيار بحجة حماية التنظيم (ص ٩٩). يأتى الرفاق الى المستشفى أو ممثلوهم كل أسبوع لينقلوا خلافات المقاهى والبارات التى تحولت بسرعة الى معارك (ص ٩٧) يعانى عادل من مجيئهم. ويموت طالع نتيجة لما أثارته فس نفسه الأوضاع الجديدة. ويواجه عادل المحنة التنظيمية التى أخذت تمتد إليه نتيجة لتمسكه بثوابت الديمقراطية والحرية وضرورة النقد واحترام انسانية الانسان، ولرفض الانصياع الآلى للتنظيم بغير هذه الثوابت المبدئية. وينتهى الأمر بتلقّيه نشرة تنظيمية داخلية تشير الى انحرافات وأخطاء جسيمة منسوبة الى رفاق تقرر معاقبتهم، وكان اسم عادل بينهم بالطبع. ولا يشعر عادل أنه بهذا قد فقد شيئا. فقد كان قد أخذ يراجع حياته

كلها، «بعيدا عن المؤثرات الآنية المتلاحقة. قرأتُ. حزنتُ . ندمت. قلت لنفسى : كم كنا أغبياء وجبناء خلال فترات طويلة سابقة» (ص ٩٩) بل لعله – كما يقول – تحرر من «ذل طويل وخيبة دائمة» (ص ١٢٠) ويقول لنفسه «إذا رجعت الى وطنى، إذا نظرت إلى عيون الناس وعرفت همومهم ولفحتنى الانفاس الشقية، عند ذلك يمكن أن أكون قادرا على المساهمة مع الآخرين فى عمل شئ واتخاذ الموقف الصحيح» (ص ١١٦). ويقول «هؤلاء الساسة الذين أسلمت لهم قيادى، خدعونى وتخلوا عنى» ص ٣٣٠ ويقول «تحطمت أغلب الأوهام أو كلها، لم أعد قادرا على عبادة أى صنم، ولم يعد يرشدنى ويقودنى سوى الضمير (...) تخليت عن الآلهة القديمة ولم أجد آلهة غيرها؟ فليكن. المهم أن تكون هناك إرادة. وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى» (ص ٥٥٩). خلاصة هذا كله، أن رواية «الآن ... هنا»، وان كان السجن والتعذيب هما موضوعها العام مثل رواية «شرق المتوسط»، إلا أنها تضمنت بعدا معنويا آخر لهذا السجن ولهذا التعذيب هما المعاناة داخل التنظيمات البيرقراطية الاستبدادية المعزولة عن الجماهير بمشاكلها الداخلية، ومعاناة مايحدث داخل البلاد التى تسمى بالاشتراكية والتى أخذت تتحول الى الضفة اليمينية الأخرى. وهكذا تتواكب الرواية فى فصلها الأول مع خبرة الاحداث والتحولات الأخيرة فى البلاد الاشتراكية «سابقا».

واذا كانت رواية شرق المتوسط تصور سقوط رفيق لاعترافه وتخليه نتيجة للتعذيب البدنى والمعنوى، فإن رواية «الآن ... هنا» تصور الى جانب ذلك خيبة الأمل، بل «انعدام اليقين، والهزيمة الداخلية التى نعيشها – على حد تعبير طالع – مما يجعل الكثيرين حائرين ثم يائسين» (ص ١٥). وهذا مما يضفى على بطولاتهم السابقة فى مواجهة التعذيب وولائهم الفكرى والتنظيمى السابق لتنظيماتهم مشاعر ملتبسه[1]. على أن هذه المشاعر الملتبسة لم تولد أزمة ضمير داخلية عند كل من طالع وعادل شأن أزمة رجب وأنيسة فى شرق المتوسط، وإنما خلقت مواقف يغلب عليها طابع التأمل والحوار العقلانى وصبغت السرد فى الرواية بطابع الوصف والتحليل ومحاولة التأويل، سواء فى الفصل الأول أو الفصلين الثانى والثالث، وإن استشعرنا فى الفصلين الأول والثالث اقترابا نسبيا من الطابع الانفعالى الغنائى الذى كان السمة الأساسية للسرد فى الرواية الأول «شرق المتوسط».

وذلك أمر طبيعى، فالأزمة فى «الآن ... هنا» كانت أزمة خارجية فى الجوهر وتعبر عن نفسها فى شكل مذكرات مكتوبة شبه وصفية تقريرية بالنسبة لطالع أو فى شكل إفضاء

---

(١) وهنا يلتقي هذا الفصل من رواية «الآن .. هنا» مع رواية اميل حبيبى الأخيرة «خرافية سراي بنت الغول» التي ظهرت عام ١٩٩١ نفس العام الذي ظهرت فيه «الآن ... هنا»، مع مابين الروايتين من اختلاف في البنية الفنية ومنهج التناول.

يغلب عليه طابع الحوار والسرد الوصفى العقلانى بالنسبة لعادل، وهو فى الحقيقة حكى أكثر من أن يكون إفضاء. على حين أن الأزمة فى «شرق المتوسط» كانت باطنية فى جوهرها وتعبر عن نفسها فى شكل إفضاءات نفسية غنائية عاطفية. ولهذا كذلك وجدنا الحوار الغالب فى «الآن ... هنا» حواراً أقرب الى العامية، مع استخدام العديد من الحكم والتعابير والأمثال الشعبية، فضلا عن الجرأة فى استخدام المفردات التى اعتبرتها الرواية الأولى مفردات قبيحة وتحاشت التصريح بها. إن الفرق بين الأسلوبين فى كلا الروايتين هو الفرق بين الصراع مع الداخل أساسا فى الرواية الأولى والصراع مع الخارج أساسا فى الرواية الثانية.

ولعل هذا الفرق بين الصراع الداخلى والصراع الخارجى هو الذى ميز بين الاحساس بالزمن فى كلا الروايتين. ففى الرواية الأولى – كما سبق أن ذكرنا – لم يكن هناك تقريبا زمن محدد للرواية، بل كان الزمن مندمجا فى الإفضاء النفسى الباطنى، أما فى هذه الرواية فالزمن بارز متحدد الملامح، ومتعددها كذلك. إنه يحدد للرواية بعنوانها موقعها الزمنى العام وهو «الآن»، أى الحضور القائم الراهن الذى نعايشه نحن القراء كذلك. إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية، وهو الآن بالنسبة لنا كذلك. و«الآن» متكرر متناثر طوال الرواية، بل قد يتخذ أكثر من معنى أو دلالة داخل «الآن» العام للرواية. فعندما تقول الرواية مثلا «الآن تبدأ الرحلة الجديدة» (ص ٢٢٥). تعبر «الآن» هنا عن لحظة زمنية جزئية داخل «الآن» الزمنية العامة للرواية. وعندما تقول الرواية فى موضع آخر «أما الآن والمرض يشتد» (ص ١٩٩) فلسنا هنا نتحدث عن زمن جزئى أو عام بكلمة الآن، وانما تستخدم الرواية هذه الكلمة للتعبير عن حالة محددة يمكن أن نستبدل بها تعبير «أما وقد اشتد المرض» (ص ٢٧٩)، تماما مثل تعبير آخر فى الرواية هو «الآن وزميل الغرفة ينظر الى بهذه الطريقة يربكنى» فهو لايشير الى زمن وإنما الى حالة على خلاف ما تقوله الرواية فى موضع آخر هو: «وأكرر الآن» (ص ٢٠٤) وهى عبارة تعنى لحظة زمنية داخل حالة أو وضع. وهكذا تتعدد دلالات «الآن» التى تتناثر فى الرواية، ولكنها جميعا لحظات جزئية داخل «الآن» العام الروائى والواقعى المتشابك. على أن الزمن فى الرواية برغم عموميته فى الرواية وواقعيته الحية بالنسبة لنا نحن قراءها، فهو زمن متجزئ متناثر طوال الرواية. قد تكون للحظة زمنية منه دلالة قيمية وإيحائية وتناصية خاصة مثل «يوم الاربعاء». فهو يوم يؤرخ لحدث، ولكنه يوم مشحون بدلالة مأساوية. فهناك أربعاء الرماد، وهنا التعبير الشعبى عن «ساعة الشؤم»، فى كل يوم أربعاء الى غير ذلك. ولكن ما أكثر أجزاء الزمن المتناثرة كعناصر جزئية فى البنية العامة «للآن» فى الرواية، وذلك مثل، ذات مساء، فى اليوم التالى، الأسبوع الأول، بعد اسبوع، ذات الظهيرة، حتى اليوم السادس أو السابع، الزمن الذى يتوقف عن الجريان أيام الصيف ويصبح مثل المياه الآسنة، فى أحد أيام شباط الى غير ذلك.

إنها أزمنة جزئية متناثرة مندمجة فى الأحداث المباشرة، ولهذا فدلالتها مرتبطة بدلالة الحدث نفسه، وهى تشكل عناصر زمن «الآن» العام فى الرواية، زمن الحضور الدائم الكلى.

أما المكان فيتمثل فى ثلاثة مواقع ذات دلالات مختلفة. هناك أولا المستشفى الذى هو ساحة إنسانية بالغة الرقة والرهافة والتواصل الانسانى السخىّ. لم يقلل من دلالته هذه ما عكر صفوه من أحداث من خارجه، بل لعل هذه الاحداث عمقت ما تتسم به من تواصل إنسانى رفيع. وهذا الموقع هو النقيض المباشر - كما سبق أن ذكرنا - للموقع الثانى الذى هو السجن والتعذيب والزنازين والأقبية والمحارق والسراديب وهو الرحلة والانتقالات بين مختلف هذه العناصر. أما الموقع الثالث فهو فرنسا التى وصل إليها عادل لمواصلة العلاج، حيث المستشفى، والحدائق، والآثار التى حررتها الثورة الفرنسية، والرفاق ومخايلة الآمال الضائعة والمستقبل الغامض. على أن هذا المكان يعنى فى الجوهر - مرة أخرى هنا - الغرب الحضارى النقيض للاستبداد والتعذيب وقهر إنسانية الإنسان. إذا كان المستشفى فى براغ نقيضا للسجن والتعذيب فى شرق المتوسط بما يزخر به - رغم كل شئ - من تواصل إنسانى حميم، فإن فرنسا، الموقع الحضارى، هى العقلانية والنقد والرفض لكل مايعوق حرية الانسان ويحد من قدرته على أن يطل على المستقبل وأن يبدأ دائما من جديد وبشكل صحيح. «مثلما علم ديكارت الفرنسيين، ثم أوروبا فالعالم أشياء أساسية، خاصة فى المنهج، فأعتقد أن أعظم وأهم ماعلمهم كلمة تفوق كل الكلمات، علمهم كلمة : لا!» (ص ٥٦٢) إن فرنسا من حيث أنها موقع حضارى، هى دعوة الى فعل حضارى ضد كل ماهو معادٍ للحضارة.

وهكذا نواصل فى رواية «الآن ... هنا» نفس الرحلة المكانية التى قمنا بها فى «شرق المتوسط» وان اختلفت الوسائل والمحطات. إنها رحلة من الشرق، شرق الاستبداد والقمع والتعذيب والتخلف، الى غرب الحرية والحضارة وإرادة الرفض والفعل تحقيقا لإنسانية الإنسان. وهكذا فنحن مانزال نتعلق بالرؤية العريقة لتراث عصر النهضة العربية المجهضة. وإذا كانت رواية «شرق المتوسط» عبرت عن هذا ضمنيا وجزئيا برحلتها المكانية الى الغرب، فإن رواية «الآن... هنا» تكاد تجعل من هذه الرحلة، لا مجرد الرحلة، إلى فرنسا أو الغرب الحضارى بل الرحلة الى الإنسان عامة. هذا - فى تقديرى - هو جوهر رؤيتها. فالواقع أننى عندما أخذت أتأمل الفصلين الثانى والثالث بوجه خاص، وهما الفصلان المكرسان لتقديم صورة للسجون والوان التعذيب البشعة التى عاناها كل من طالع وعادل، لاحظت - كما سبق أن ذكرت - أنه ليس ثمة تمايز أو اختلاف بينهما إلا فى التفاصيل الشكلية وفى الاساليب التعبيرية، وإن غلب على الفصل الثالث الحكايات والطرائف السجنية. وأتساءل: لماذا لم يجعل منهما المؤلف فصلا واحدا لما بينهما من تماثل

كبير من حيث الدلالة العامة لأحداثهما؟! ولعل تفسير ذلك هو أن المؤلف اختار موقعين فى شرق المتوسط يختلفان سياسيا وايديولوجيا اختلافا كبيراً، ولكنهما يلتقيان فى نفس المعاملة السياسية. وهو يريد أن يؤكد هذا المعنى.

وهناك ملاحظة أخرى تدعو الى التساؤل فى الفصلين الثانى والثالث كذلك. فلقد تبين لنا فى عرضنا وتحليلنا للرواية الأولى رواية «شرق المتوسط» أنها رواية ذات فضاء عائلى. فهناك أم وأخ وأخت وزوج للأخت وأبناء لهما. وهناك مأساة مشتركة تجمع بينهم جميعا وتضفر مشاعرهم ومواقفهم واشكال سلوكهم المختلفة، فضلا أن هذا كله يتم التعبير عنه بالافضاء الذاتى الباطنى الذى يتجلى فيه مايعانونه من محنة عاطفية وأزمة ضمير. أما فى هذين الفصلين من رواية «الآن... هنا» فنحن محصورون داخل السجون، محصورون داخل لحظات التعذيب المختلفة، محصورون بين المسجونين والجلادين، ولا أثر لأى علاقة خاصة حميمة، عائلية أو اجتماعية، سواء فى شكل حلم أو تذكر. حقا، كان عادل عندما يشتد التعذيب ينادى أمه «يامه، يامّه، آخ يمّه» وكانت تأتى إليه فى الحلم أحيانا تشجعه. وموقف الأم هنا تماما مثل موقف الأم فى رواية شرق المتوسط. ولكن فيما عدا هذا النداء للأم أو الحلم بها، كانت تجربة السجن فى الفصلين خالية من أى علاقات حميمة أخرى بالحلم أو بالتذكر. وهذا أمر غير طبيعى فى تجربة السجن وتجربة التعذيب. كانت معاناة السجن والتعذيب هى نقطة التركيز الأساسية، كأنما يقع السجن والتعذيب فى عالم مطلق مجرد معزول عن كل حياة خارجه. وأكاد أتصور – مجتهداً – أن هذه العزلة فى عالم مطلق معزول عن كل ارتباط عائلى أو اجتماعى يتم استدعاؤه حلما أو تذكرا، إنما هى عزلة مقصودة ومتسقة مع الدلالة العامة لهذه الرواية «الآن... هنا». فهى من ناحية تركز تركيزاً قويا على بشاعة التعذيب البدنى، ومن ناحية أخرى، أتصور أنه إذا كانت رواية «شرق المتوسط» هى تعبير فى الجوهر عن محنة فرد، محنة أسرة، وكانت تطلعا – فى الجوهر – الى تطهير ذاتى، فإن رواية «الآن... هنا» ترتفع فى دلالتها من المحنة الفردية الذاتية الى فضاء انسانى شامل. ولهذا لم تنحصر دلالتها فى التعذيب أو التطهير الذاتى وانما تمتد الى إرادة إلغاء السجون نفسها، وتحرير الانسانية منها. إلى جانب أنها تفضح واقع ونظام شرق المتوسط، بل واقعا ونظاما عالميا وتتطلع الى تغييره كذلك. وما اكثر ما تتناثر فى حوارات الرواية من كلمات تعبر عن هذا المعنى الانسانى الشامل مثل : «الشرط الأول هو الاعتراف بالانسان» (ص ٨٩)، «كيف نستطيع أن نخلق عالما وانسانا يؤمنان فعلا بالحرية» (ص ١٠١)، «سيبقى السجن ياطالع وسيبقى السجان مادام هناك ظلم واستغلال» (ص ١٤)، «وستبقى السجون وسوف تتسع إذا ظل الناس فى بلادنا يفخرون بصبرهم واحتمالهم وأن من يعانى فى الدنيا أكثر لابد أن يجازى فى الآخرة» (ص ٣٣٢)، «متى يصل الإنسان الى الحرية» (ص ٣٩٣)، «الجلاد لم يولد من الجدار ولم يهبط من الفضاء، نحن الذين

خلقناه (٠٠٠) كما خلق الانسان القديم آلهته. خلقناه، فى البداية رغبة فى النظام السهل، ثم تواطأنا معه لإخافة الصغار والغرباء والأعداء (٠٠٠) ثم بدأنا نخاف منه (٠٠٠) الى أن وصلنا الى الامتثال والطاعة والرضى وأخيرا الى التسليم» (ص ٣٠٣).

إن الدلالة العامة لهذه الرواية ليست أزمة داخلية ذاتية، وليست ازمة فرد سواء كان منهاراً أو صامدا بطلا، وإنما هى أزمة نظام علاقات انسانية، سواء تجلت هذه العلاقات فى تنظيم حزبى خاص، أو فى نظام اجتماعى عام، ولابد لهذا النظام من العلاقات أن يتغير الآن... هنا. على أنها ليست قضية شرق متوسط فحسب، بل هى قضية الإنسان من حيث إنه إنسان أينما كان، وهكذا غلب على سردها طابع الوصف الخارجى والحوار التحليلى التأويلى العقلانى، على خلاف الرواية الأولى التى غلب على سردها طابع الإفضاء الغنائى الذاتى.

وهكذا ننتقل بين «شرق المتوسط» و«الآن ... هنا» من أنا السقوط والتطهر الى نحن التحدى والتغيير، من استعادة الذات الفردية لكرامتها الشخصية، الى ضرورة الفعل من أجل تحقيق الحرية للنظام الاجتماعى والانسانى عامة

على أن الروايتين تنتهيان – مع ذلك – نهاية شبه متشابهة، مما يخرج الرواية الأولى – جزئيا – من ذاتيتها المغلقة، فأنيسة «تدفع الأمور الى نهايتها، لعل شيئا يقع» كما تقول (ص ١٤). وابنها عادل وزوجها حامد ينخرطان فى العمل السياسى على طريق رجب. وعادل الخالدى فى نهاية «الآن... نحن» يقول «ماكدت أضع رأس على الوسادة، بدأت أسمع النواح والأنين الآتى من هناك، وفى لحظة لاحقة سمعت مايشبه الدوىّ. أما وأنا أنزلق الى النوم أكثر، فقد أحسست بأن الأرض تتشقق ويعلو الصهيل. وأتذكر أننى حلمت أحلاما كثيرة تلك الليلة، وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين» (ص ٥٦٣).

وإذا كان الفرح – فى هذا النص – للصهيل القادم، فهل الحزن لتخليه – تنظيميا – عن المشاركة فى هذا القادم من بعيد؟ مجرد تساؤل! وهكذا تلتقى الروايتان فى رؤية مستقبلية متفائلة فى النهاية تعبران عنها ببنيتهما الفنية وببعض تعابيرهما وأساليبهما السردية وتحملان إلينا جميعا دعوة حارة جهيرة الى المشاركة فى تحمل المسئولية، فى أن نقول كذلك «لا» وأن نفعل شيئا..

(١)
نشيد الثورة العربية المجهضة!...
«وليمة لأعشاب البحر» لـ حيدر حيدر

أخذت أقلب بين يدىّ رواية «وليمة لأعشاب البحر» أو «نشيد الموت» للاستاذ حيدر حيدر. بحثا عن اسم ناشر أو مطبعة فلم أجد! وأخيرا علمت أن دور النشر العربية جميعا رفضت نشر هذه الرواية، فقام هو بطبعها على نفقته. ولكن يبدو أن المطبعة التى قامت بطبع هذه الرواية، قد آثرت هى أيضا السلامة، فاكتفت بالطبع، وامتنعت عن ذكر اسمها، فصدرت الرواية مجهّلة إلا من اسم مؤلفها. ولقد علمت كذلك أن الرواية تكاد تعتمد فى توزيعها على اليد، وعلى العلاقات الشخصية، كما توزع المخدرات أو المنبهات المحظورة! ولم يدهشنى هذا. فلو لم تسد فى وطننا العربى الأوضاع التى تعانى منها الرواية نشرا وتوزيعا، لما كُتبتْ هذه الرواية أصلا! **فالرواية – اتفقنا معها أم لم نتفق – تعبر تعبيرا إبداعيا رفيعا عن رفض مطلق بل إدانة مطلقة لهذه الأوضاع العربية الراهنة، وللممارسات والقيم الأخلاقية والاجتماعية والايديولوجية والعقائدية السائدة فيها والمهيمنة عليها. وتكاد هذه الرواية ورواية «بيروت .. بيروت» للاستاذ صنع الله ابراهيم أن تقفا – رغم ما بينهما من اختلاف فى الأسلوب وبنية التعبير عامة – على رأس رؤية أدبية خاصة تسود بعض الكتابات العربية المعاصرة، وهى رؤية بالغة القتامة والمرارة والحدة والإطلاقية – والعدمية أحيانا – فى مضمونها العام، كأنما هى نشيد حزين للثورات العربية المجهضة!..**

تجرى أحداث «وليمة لأعشاب البحر» – الفعلية منها والتذكرية – فى موقعين عربيين هما العراق والجزائر، وإن كان الوطن العربى كله، فى تراثه القديم وممارساته الحاضرة هو مسرح تأملاتها وأحكامها وتقييماتها. حقا، إنها أحداث متخيّلة فى وحدتها الروائية الكلية، ولكن ما أكثر الإشارات فى الرواية الى حقائق ووقائع وأحداث ومواقف ومواقع وشخصيات فعلية فى تاريخنا العربية المعاصر أساساً، وإن حاولت الرواية أن تؤصّل هذا كله، فترجعه الى جذور تراثية قديمة. ولهذا فعالم الرواية عالم متّسق متكامل، محدد الملامح، حاد القسمات. وهو فى الحقيقة عالم مكفهر بشع زاخر بالعنف منذ «شلالات الدم والانشقاقات الثأرية التى ابتدأت مع خلافة عثمان بن عفان ومعاوية والعباس السفاح والتى لم تنته بعد» (ص ٣٧٧) ففى كل مكان فى عالمنا العربى اليوم – عالم الرواية وعالمها المرجع – «فى العراق وسوريا ومصر وسائر بلاد العرب لايوجد غير النهب والقتل

والأكاذيب» (ص ٨٦)، بل نحن نعيش فى عالمنا العربى اليوم فى حقبة تطلق عليها الرواية اسم «حقبة المحاق فى الدورة القمرية للكوكب العربى» ﴿ص ٣٧٧﴾. ولهذا قد يغلب على الرواية في بعض صفحاتها وفقراتها الطابع التسجيلى السياسى، بل التأريخى السياسى الذى يشير أحيانا الى واقعها المرجع بأحداثه وأشخاصه الحقيقيين بأسمائهم. على أن الرواية رغم هذا ليست رواية تسجيلية أو تأريخية، بل هى بنية فنية على مستوى رفيع من الوحدة والتماسك التعبيرى الإبداعي. ولعل هذه السمة التسجيلية أن تكون سمة أغلب الروايات العربية المعاصرة ذات التوجّه السياسى، دون أن يقع الكثير منها فى التسجيلية المباشرة.

منذ الصفحات الأولى يتكشف لنا عالم رواية «وليمة لأعشاب البحر»، وتتكشف لنا أبعاد المحنة التى يحتدم بها. إن الخريف هو فصلها الأول الذى يرتعش فى سطوره الأولى **بالانطلاقة** الحلوة الزاخرة بالغبطة التى تعبرّ عنها «النوارس» **البيضاء** السابحة فى السماء **الصافية**، كما يعبرّ عنها تسابق فتى وفتاة عاشقين سعيدين فوق الأعشاب المندّاه على شاطئ البحر. ﴿نعم ... حتى الآن فوق الأعشاب على الشاطئ وليس تحت أعشاب البحر!﴾.

وفجأة .. يغشى إحساس بالمطاردة، بالحصار. ويتحسس الفتى – وهو فى غمرة عواطفه الجياشه بالحب – يتحسّس المدية فى جيبه الخلفى. لا... لم يكن مجرد إحساس. هناك بالفعل رجلان يقتربان منهما، ويأخذان فى محاسبة الفتاة لأنها تماشى وتصاحب رجلا غريبا. هل الفتى رجل غريب؟ إنه عربى عراقى، وهى عربية جزائرية. فكيف يعدّ العربى العراقى غريبا فوق الأرض الجزائرية العربية!؟ حقا، إن المصادمة الكلامية مع هذين الرجلين لم تفضِ الى مصادمة جسدية، إلا أنها كافية – على نحو رائع – كى تنتقل بنا الى قلب عالم الرواية، والى جوهر قضيّتها الفاجعة.

إن الفتى العراقى مهدى جواد – هذا هو اسمه – لا يجدُ نفسه غريبا فى أرض الجزائر العربية فحسب، بل قد كان غريبا كذلك فى بلده العراق، وإن اختلفت طبيعة الغربتين. هنا فى الجزائر يستشعر غربة تكاد تكون عنصرية عرْقية! أما فى العراق فكانت غربة سياسية – إيديولوجية. وإذا كان هذا الحصار الأول على أرض جزائرية، الذى افتتحت به الرواية صفحاتها الأولى، كان مقصوراً على رجلين، فإنه سرعان مايصبح – مع تطور الرواية وتجلّى عالمها – حصاراً شاملا تمارسه قوى اجتماعية وأمنية عتيّة. وإذا كان مهدى جواد قد استطاع أن يفلت من الموت فى الحصار العراقى، وتصوّر أنه بالتجائه الى الجزائر قد تحرر من الحصار والموت، فإنه فى هذا الحصار الجزائرى لايجد مفرا للخروج من دائرة الحصار الشامل إلا بالانتحار. «يصعد صخرة، يتنفّس بعمق الهواء الرطب، وباندفاعة طائر يقذف جسده الى البحر» ﴿ص ٣٧٨﴾ ليصبح «وليمة لأعشاب البحر».

وتتشعب الرواية الى شعبتين : شعبة قوامها التذكرّ، تستمد عناصر من الخبرة المأساوية فى العراق، وشعبة تقوم على التذكر وعلى الممارسات العملية، أى على أحداث تقع وتتحقق فى مدينة جزائرية هى «بونة». **وتكاد الشعبتان أن تشكّلا توازيا حدثياً، يؤكد التماثل الدلالى والإيديولوجى بينهما، ويوحّد الدلالة العامة للرواية ككل ويجعلها أكثر عمقا واتساعاً وشمولا من حدود العراق والجزائر. وهكذا ننتقل – طوال الرواية وعبر أحداثها وشخصياتها – بين العراق والجزائر، ويتم دائما توازٍ متداخل ومقابلة متشابكة، بين ملامح الأحداث والشخصيات والدلالات هنا وهناك، مما يزيل ثنائية المكان والخبرة والحدث والدلالة، ويفجر وحدة الرؤية العامة للرواية.**

أما التجربة العراقية فتكاد تتركز حول هذه المجموعة من الشيوعيين الذين رفضوا سياسة الحزب الشيوعى العراقى أيام حكم عبد الكريم قاسم ومابعدها، متّهمين هذه السياسة بالمهادنة مع البورجوازية والخضوع لأوامر الكرملين، رافعين شعار الكفاح الشعبى المسلح لإسقاط النظام الرأسمالى فى العراق وإقامة «أول كوميونة عربية». (ص ٤٧) والرواية تصف فى بعض فقراتها وصفا دقيقا تفصيليا متعاطفا تلك المحاولة الساذجة التى قام بها هؤلاء المنشقون عن خط الحزب لبدء الكفاح المسلح ضد السلطة البورجوازية العراقية، وكيف فشلت فشلا ذريعا. والرواية لاتكتفى بالوصف الخارجى، وإنما تمتلئ كذلك بمختلف الأحكام والتقييمات المتعلقة بخط الكفاح المسلح الذى تعتبره خطا ثوريا، وخط اللجنة المركزية للحزب الذى تعتبره تحريفيا تصفويا. ولا يتم التعبير عن هذا على لسان بعض شخصياتها فحسب (مثلا ص ٤٣) وإنما فى النسيج السردى للرواية كذلك (مثلا ص ١٤٣ – ١٤٤) الذى لايقف عند حدود التبنى الإيديولوجى لوجهة النظر هذه، بل قد يتورط أحيانا فيسوق أقاويل باطلة ويلبسها ثوب الحقائق مثل «ومن موسكو حرّض الأب الروحىّ خروشوف العزيز قيادة الحزب على ضرورة حل الحزب الشيوعى العراقى أسوة بالحزب فى مصر. (الموضع السابق ذكره).

وإلى جانب تركيز الرواية على التجربة الشيوعية العراقية، فانها تبرز كذلك حقيقة السلطة البورجوازية الجديدة، متمثلةً فيمن تسميه الرواية رمزيا عبد الله بن أبى أصيبعة الكلبى، وتكرس الرواية له فصلا كاملا (من ص ٢٢٥ – ٢٣٩) بعنوان «ظهور اللوياثان» أى الوحش وهو رمز السلطة الذى اتخذه الفيلسوف الانجليزى هوبز عنوانا لكتابه «ليڤياثان» الذى يعرض فيه فلسفته السياسية عامة، ومفهوم الدولة بوجه خاص. ويركز هذا الفصل صورة السلطة البورجوازية فى ملامح عبد الله بن أبى أصيبعة الكلبى فيعرضها على نحو بالغ البشاعة والشناعة وبأسلوب سيريالى شبه أسطورى. مثلا «فوق شاشة عقله الملتهب كانت تتصاعد من أعماقه كراهية على شكل أبخرة سوداء تتشكل مرتسما عنكبوتيا يضرى

بالسم، فتتراءى له تلك القطعان البشرية وقد تحولت تحت عدسات ملايين العيون العنكبوتية أسرابا من الذباب العالقة فى الشباك اللزجة تختلج فى احتضاراتها وصراعاتها الصامتة» (ص ٢٣٧).

وفى توازٍ مع هذا الوضع العراقى تعرض الرواية للوضع الجزائرى بما يختلف فى التفاصيل مع الوضع العراقى، وإن لم يختلف فى الجوهر. على أنه يقتصر بالنسبة للجزائر على إدانة السلطة الجديدة، بل المجتمع الجديد كله بعد انتصار الثورة، وخاصة بعد الانقلاب على بن بللاً. نستشعر هذا فى بعض أحداث الرواية، وفى مسلك بعض شخصياتها وفى تعابيرهم، وبوجه خاص على لسان «فلّه بو عنّاب». «سرقوا الثورة واغتالوها. القوادون الذين لم يحاربوا» (ص ٤٩) «الثورة الوطنية» انتهت والرجال صاروا فى مواقع السلطة والمسئولية» (ص ١٠٢) «ثورة المليون شهيد اغتالها العسكر والتجار فى النهاية» (ص ١١٦) الوطن «صار سوقا ... لقد سجله فى الدوائر العقارية والمصارف باسمهم العسكر والوزراء وجهابذة الحزب والمخبرون والتجار ثم طوقوه بالأسلاك الشائكة والدبابات» (ص ٢٥١).

وهكذا يتلاقى ويتشابه فى عالم الرواية مصير الثورتين العراقية والجزائرية. وتجسد الرواية هذا المصير المجهض فى أكثر من شخصية من شخصياتها. ولكن لعل أشدها دلالة وفجيعة هما شخصية «**عطشان ضيوى**» العراقى، وشخصية «**عمر يحياوى**» الجزائرى. أما عطشان ضيوى فهو قائد عسكرى وعضو فى الحزب الشيوعى العراقى. فكره، سلوكه، حياته بطولة ثورية أسطورية. عكف على إعداد خطة عسكرية محكمة للسيطرة على الحكم بعد مقتل عبد الكريم قاسم. ويرفض – كما تقول الرواية – المكتب العسكرى للحزب هذه الخطة الانقلابية العسكرية. ويجد عطشان ضيوى نفسه ذات يوم محمولا فى سفينة سوفيتية الى حيث يعاد تثقيفه ماركسيا فى مدرسة االإعداد الحزبى ثم فى مستشفى للامراض العقلية. ولكنه ينجح فى الهرب الى مدينة بون بألمانيا الاتحادية، ليعيش هناك منعكفا على نفسه مستغرقا فى الشراب فى غرفة بالطابق الخامس فى فندق من الدرجة الخامسة. وذات يوم يسقط من نافذة غرفته.. منتحرا أو مقتولا، لا أحد يعرف! (ص ٢٦١ – ٢٦٥ – ٢٦٩ – ٢٧٠).

وفى توازٍ مع عطشان ضيوى العراقى تقدم الرواية فى عالمها عمر يحياوى الجزائرى فى فقرات متتابعة متداخلة. إنه مجاهد ثائر من مجاهدى وثوار الجبل الأبطال. ذو قدرة خارقة على تحمل العذاب وتحدى جلاديه الفرنسيين. كان مضرب الأمثال فى مرحلة الثورة، إلى أين انتهى به الأمر؟ «الأحداث خلخلت نصف عقله والتعذيب أعمى عينه اليسرى،... وهو الآن موظف عادى ...... والآن لا هم له سوى الانتقال من امرأة الى امرأة

ومن حانة الى حانة» (ص ٢٦٥ – ٢٦٩).

ولكن لعل شخصية «**فلة بو عنّاب**» أن تكون فى عالم الرواية الرمز الجزائرى الحى للثورة المجهضة. والحق أن الرواية تقدم فى هذه الشخصية صورة فريدة فى أدبنا العربى المعاصر كله. كانت فى خليّة سرية من خلايا جيش التحرير. وأصبحت اليوم شبه مومس، بعد أن تحول الوطن – على حد تعبيرها – الى سوق (ص ٢٥١). فقدت إيمانها بكل شئ إلا بممارسة الحب والمتعة. «بين فخذىَ مرّ كل الغزاة. الأغراب، الأشقاء، وأبناء الدم» (ص ٢٥٠) «من الوزراء الى ضباط الجيش الى مديرى الشركات الى أمناء فروع الحزب. عصابة الدولة بكاملها مرت من هنا» (ص ١٠١) «من مناضلة مفعمة بالحيوية والأمل الى مومس .... وخارج مشيئتها وقعت فى فخّ الجسد... »تقول : هم قتلوا مواهبى الأخرى وركزوا على موهبة التأوّة والصراخ الجنسى. أليس هذا هو الاستعمار الحقيقى.... بمرارة تتحدث عن الوطن الذى امتهن بعد الثورة» (ص ١١١) وهى تعيش الآن على إيجار غرفة فى بيتها. (ص ٥١).

وفى توازٍ مع فلة عناب الجزائرية، تبرز ملامح **مهدى جواد** العراقى الرمز الحى كذلك فى عالم الرواية للثورة العراقية المجهضة. هو كذلك لم يعد يؤمن بشئ. لقد شارك بكل عنفوانه فى التمرد الشيوعى العسكرى، وانكسر بإنكساره. «أما أنا فرجل مكسور حطمت سفينته عاصفة، فتاه فى البحر» (ص ١٨٥) «أنا رجل وحيد ومعزول عن الآخرين وأبحث عن جدار. لا أحد، لا أحد فى هذه الصحراء الملعونة القاسية» (ص ١٩٠) «أنا جبان مهزوم ساقط» (ص ٣٥٥). ذات ليلة فى لحظة قهر يقطع شريانه ثم يغمد فى الجرح لفافته المشتعلة، ويروح فى غيبوبة كان من الممكن أن تكون نهايته لولا مسارعة صديقه «مهيار الباهلى» إليه. ولكن تنجح محاولته الثانية، وتنتهى الرواية بنهايته فى قاع البحر.

على أن فله بوعنّاب ومهدى جواد ليسا وحدهما المعبرين بخصوصية شخصيتيهما في عالم الرواية عن مصير الثورات المجهضة. فهناك شخصيات أخرى فى الرواية تعبر عن الأمر نفسه وإن اختلفت من حيث المستوى والأهمية والدلالة – ولعل أهمها شخصيات ثلاث هى مهيار الباهلى وأسيا لخضر ويزيد ولد الحاج.

أما مهيار الباهلى فهو مناضل عراقى كذلك، ورفيق مهدى جواد فى التجربة الفاشلة للثورة الشيوعية المسلحة. ولكنه يختلف عن مهدى جواد فى أنه لم يفقد بعد إيمانه بالثورة. جاء الى الجزائر مثل مهدى بعد فشل تلك التجربة، ومايزال يحلم بثورة جديدة يقودها من أهوار العراق حتى جبال أطلس. ﴿ص ١٢٤﴾. وبرغم هذا يقع فى النهاية فى

أحضان فلة بو عناب رغم مقاومته التطهّرية الطويلة. ويرتبط مصيره بمصير مهدى فى النهاية. فكلاهما تطلب منه السلطات الجزائرية مغادرة الجزائر. لاينتحر مثل مهدى. ويظل مصيره فى عالم الرواية معلقا بتفاؤله الرومانطيقى شبه الصوفى.

أما «**آسيا**» فهى فى عالم الرواية ابنة بطل مجاهد شهيد هو **العربى الأخضر**، وهى حبيبة مهدى جواد عشقها وعشقته. وواجهت بسببه العديد من المشاكل من جانب المجتمع عامة، و«يزيد ولد الحاج» زوج أمها خاصة. ولكنها واجهت ذلك بحسم وشجاعة، رغم مابينها وبين مهدى جواد من اختلاف. فهو «إنسان سياسى وأنا أخاف السياسة». على حد تعبيرها. (ص ١٦٧) لقد «اصطدمت آسيا الأخضر الطالعة على النرجس من أحشاء الأرض والخراب والرانية الى الشمس، بمهدى جواد كسفينة يوليسيس» (ص ٣٠٦) «كانت تحلم بشموس مضيئة وبشر انقياء وعالم صحّى فى عصر الاستقلال المزدهر» (ص ٣٥) تحلم دائما برجل «يؤسس لها بيتا جميلا هادئا، يعطيها الأمان لتنجب له أطفالا ذكورا يملئون البيت بالضوضاء والحركة» (ص ١٦٨ – ١٦٩) على أنها قبلت مهدى جواد. وأصبح حبها له قوة دافعة تكتشف بها جذورها العربية وتعمّقها ... ولكن بغير سياسة، وبغير ثورية. إلا أن الحصار والمطاردة يشتدان حولهما.. الحصار والمطاردة الاجتماعية والمطاردة لعائلية. وتقاوم هى.. حبها الكبير سلاحها. ولكن مهدى فى قمة الحب، وقمة الحصار والمطاردة كذلك ... يرقص معها رقصة الموت ... يتخلى عنها، عن الحياة، عن كل شئ.

أما «**يزيد ولد الحاج**» فهو فى عالم الرواية الرمز الحى لرجل المجتمعات العربية بعد إجهاض مشروعاتها القومية وخفوت أحلامها الاشتراكية، إنه المقاول والطفيلى والتاجر فى مرحلة الانفتاح الاقتصادى، وهو المتسلّق الانتهازى المعادى لكل ما هو وطنى أو قومى أو اشتراكى. أتّهِم بعد مضىّ عامين على «استيلاء بومدين» على السلطة، باشتراكه فى محاولة الاغتيَال الفاشلة التى خرج فيها بوخروبة «بومدين» ونجا. مُقَدَّم فى الجيش من أصدقاء «يزيد» يشترك معه فى مزارع الابقار توسّط له فخرج بعد أسبوعين من الاعتقال» (ص ٢٤٤) وما أكثر صلاته ومعاملاته وصفقاته التجارية مع الشركات الأجنبية والفرنسية خاصة، وهو زوج «**فضيلة لالا**» هذه السيدة البالغة الطيبة والرقة والبساطة، أمّ آسيا تزوجها بعد فترة من استشهاد زوجها البطل المجاهد الأخضر. ولعل هذا الزواج نفسه أن يكون تجسيدا رمزيا كذلك للثورة الجزائرية المجهضة فى عالم الرواية : أن ينتقل جسد «فضيلة» من المجاهد الأخضر الى المقاول الطفيلى يزيد ولد الحاج!!

وهكذا تقدم الرواية رؤيتها لعالمها عبر تجسيدات إنسانية حية، سواء كانت هذه التجسيدات أحداثا أو أشخاصا. إنها تلخص العام فى الخاص وتترجم الموضوعى بالذاتى، مما

يرتفع بها من حدود التسجيل المباشر الى أفق البناء الفنيّ المتماسك الرفيع الذى يرفُ بالحرارة والصدق الحى. على أن الرواية لاتخلو فى بعض فقراتها من تسجيل تقريرى وصفى مباشر، وإن لم يخلخل هذا من وحدتها الدلالية، بل لعله ساعد على تعميق هذه الوحدة بما يحققه من إضافات حديثة.

غير أن الرواية من ناحية أخرى يغلب عليها التعميم والتقييم الايديولوجى الزاعق المجرّد الذى يكاد يجعل من هذا الصدق الحى فى رؤيتها العامة لعالمها نفسه مزاجاً ذاتياً أكثر منه مصداقية موضوعية. ليس فى هذا اتهام لمدى الصدق فى أحداث الرواية التى تجرى داخل عالمها الخاص. فالرواية تتسم - كما ذكرنا من قبل - بالاتساق والتماسك والوحدة الدلالية. وليس فى هذا اتهام كذلك لمدى الصدق فى أحداث الرواية التى تعبر بها عن واقعها المرجع، أى عمّا يجرى خارجها. فالرواية تعبر ببنيتها الفنيّة عن قسمات أساسية لواقعها العربى المرجع. ولكن القضية هى حدود رؤية الرواية لعالمها الداخلى الخاص نفسه، ومدى تعبير هذه الرؤية عن عالمها المرجع؟! والحق، أن لغة الرواية تقدم لنا وضوحا غامراً لهذه القضية.

(٢)
رحلة الضياع من الشرط الإنسانى إلى المطلق الطبيعى ..
«وليمة لأعشاب» البحر لـ حيدر حيدر

فى ضوء المقال السابق، تكاد الرؤية العامة المباشرة لعالم رواية «وليمة لأعشاب البحر» للاستاذ حيدر حيدر، أن تتلخص فى حالة الحصار والمطاردة واللاعقلانية والعطب، والقهر الوحشى والاستلاب التى ترين على كل ماهو إيجابى ثورى فى الوطن العربى فتشوّهه وتجهضه وتمحقه محقا. هذا ما تفيض به كلمات أشخاصها وتتحرك به أحداثها. إن الحصار والقهر والتشوّه والعطب يكاد أن يكون – فى هذه الرؤية المباشرة للرواية – قدراً طاغيا متسلطا كامناً كالجرائيم فى قلب الأشياء والخلايا والناس، إنه فى طبيعة السلطة،فى السياسات الثورية المزعومة، فى القيم الاجتماعية والتراثية والعقائدية السائدة والمهيمنة، ولا يملك أحد مقاومته والتغلب عليه، رغم كل الجهود والتضحيات المبذولة ... المهدرة !

على أننا لو دققنا النظر فى لغة الرواية، سواء تلك التى ينطق بها أشخاصها أو يُصاغ بها السرد العام لأحداثها، فإننا قد نتبيّن وراء هذه الرؤية العامة المباشرة – وأكاد أقول الخارجية – رؤية أخرى لعلها أن تكون هى الجذر الحقيقى لهذه الرؤية الخارجية، بل المضمون الخبئ للرواية كلها.

وعندما أتحدث عن لغة الرواية فإنما أقصد منهج وصفها ورصفها وتصويرها للأحداث والمواقف وتقييمها لها، فضلا عن رموزها البلاغية السائدة التى تستعين بها الرواية فى هذا الوصف والرصف والتصوير والتقييم. والحق، أن لحيدر حيدر لغة خاصة متميزة، وفى هذه اللغة – فيما أزعم – تكاد تتجسد رؤيته وفلسفته العامة! وما أكثر ما كُتب عن لغة قصصه ورواياته بأنها لغة شعرية. وهذا وصف لايعبرّ إلا عن المظهر الخارجى لهذه اللغة. فلغته بالفعل ترفّ بالتعابير الشعرية ذات الطابع الرمزى وشبه السيريالى أحيانا. ولكن هذا الوصف لايكفَى لتحديد خصوصيتها. فما أكثر الروايات التى قد تتسم بهذا النسج الشعرى الخارجى للغتها – بمستوى أو بآخر – ومع هذا تختلف وظيفة ودلالة هذا النسج الشعرى فيما بينها اختلافا بيّنا. المهم إذن هو دلالة هذا النسج الشعرى الخاص، لامجرد الصفة الشعرية العامة، والمهم هو تحديد آليات هذا النسج الشعرى الخاص الذى تتحدّد به معالم الرؤية الأدبية المعيّنة.

على أننا فى هذه الرواية «وليمة لأعشاب البحر» تواجهنا لغتان لا لغة واحدة. اللغة الأولى هى مايمكن أن نسمّيها باللغة الوصفية التقريرية الحديثة المباشرة. أما اللغة الثانية فهى لغة غنائية شبه سيريالية. ويكاد الفصل المعنون «بنشيد الموت» (ص ١٩٧ - ٢٢٤) فى الرواية أن يكون تعبيرا لغويا وصفيا تقريريا فى كثير من فقراته. وهو فصل يروى جانبا من قصة الانشقاق عن القيادة المركزية للحزب الشيوعى ومحاولة البحث عن منطقة تصلح قاعدة للكفاح المسلح. لنقرأ مثلا هذه الفقرة «فى بغداد عقدت قيادة الكادر اللينينى اجتماعا لتقويم الوضع العام بعد الانشقاق وبعد الاختلاف مع تيار وحدة اليسار، والانسحاب من قاعدة أمين خيون فى أهوار الجبابش، وفى نهاية الاجتماع يتقرر إقامة قاعدة جديدة فى هور العمارة فى منطقة «أبو» غريب العصيّة والموحشة بكثافة أدغال البردى» الخ.. الخ.. (ص ١٩٧). على أننا نقرأ فى الفصل نفسه كثيرا من الفقرات ذات الطابع الغنائى شبه السيريالى التى تكاد تستغرق أغلب فقرات الرواية. ولعل الفصل المعنون «ظهور اللوياثان» أن يكون فى معظمه مكتوباً بهذه اللغة شبه السيريالية المكثفة المختلطة بتهكم بالغ المرارة والسواد. نقرأ مثلا هذه الفقرة «وماكان هناك من قوة مادية أو عقلية قادرة على إيقاف انهيار هذا الكوكب (العربى) المتهاوى فى تجليه الكارثى. وكما كان يحدث فى العصور القديمة من انبثاقات تشبه الظهور الاسطورى أو الأوبئة التى تقتل قبل معرفة مضاداتها، هكذا جاءت الصحراء اللعينة بهذا الوباء الذى حملته الريح الصفراء. حدث الأمر قبل أن تنير الشمس ظلال القارة التى ماتزال تسبح تحت العصر الجليدى، القارة الواقعة تحت سطوة القانون الداروينى الأول المتشح بالتشوه السلالى والحنين الجارف لأزمنة البوادى وزئير الغابات».(ص ٢٣٢).

وتكاد الرواية أن تتراوح بين هاتين اللغتين، وإن جاءت أحيانا مزيجا منهما، على أن اللغة الغنائية شبه السيريالية هى اللغة السائدة التى تعطى للرواية خصوصيتها ورؤيتها العميقة الحقيقية. ولايسمح المجال لدراسة تفصيلية لهذه اللغة، تحديداً لآليّاتها الخاصة. ولهذا حسبى هنا الإشارة الى بعض التعابير بل الكلمات التى تتشكل منها بعض هذه الآليات التى تتحدد بها الرؤية العامة للرواية. واكتفى بالتركيز على كلمات ثلاث هى : **«الطيور»** و **«الأطفال»** و **«الأبيض»**. وأزعم أن هذه الكلمات الثلاث تشكل وتصوغ أغلب أحكام القيمة السائدة فى الرواية وتسهم بالتالى فى تحديد الرؤية العامة للرواية. حقا، إن هذه الكلمات الثلاث من أكثر الكلمات ترددا وتكرارا فى الرواية من الناحية الكمية. ولكنى أرى أن الرصد الكمىّ ليس بكاف وحده فى تحديد الدلالة الأساسية للعمل الأدبى كما يزعم بعض أصحاب المذاهب الشكلانية الجديدة. فقد نجد كلمة واحدة أو كلمتين فى رواية أو قصيدة هى مفتاحها الأساسى، ولعلى أشير على سبيل المثال الى قصيدة «إلوار» عن الحرية، التى لم ترد فيها كلمة الحرية إلا مرّة واحدة بشكل جهير. بل لعلى أشرت فى

دراسة لى عن رواية «نجمة أغسطس» لصنع الله ابراهيم، أن كلمتى **«العنف والحنان»** تشكلان المحور الدلالى الأساسى فى الرواية رغم ندرة تكرارهما فى هذه الرواية.

وكلمات «الطيور» و «الأطفال» و «الأبيض» يكثر ترددادها وتكرارها فى رواية «وليمة لأعشاب البحر» بل فى بعض الأعمال الأدبية الأخرى لحيدر حيدر بدرجة عالية وعلى أنحاء مختلفة. فقد تأتى كأسماء أو كأوصاف، وقد تأتى أحيانا مفردة أو متشابكة متداخلة، وأحيانا أخرى تأتى عن طريق مترادفات لها، أو صفاتها الأساسية. **فالطيور** قد تتجسد فى النوارس، أو يتم التعبير عنها فى فعل الطيران، أو الانفلات أو الانطلاق. **والأطفال** قد يتم التعبير عنها فى صفة الطفلية أو الطفولى، أو فى صفات البراءة، والطهارة، والصفاء والبدايات التلقائية. **والأبيض أو البياض** كلون قد يتم التعبير به عن مجرد اللون أو كصفة تعبرّ عن البراءة والشفافية والعذرية والبدء المطلق والبدائية الناصعة الى غير ذلك. ومااأكثر ماتتداخل وتختلط هذه الكلمات الثلاث للمشاركة فى إبراز صورة أو دلالة موحدة. وتختلف دلالة هذه الكلمات فى بعض الأحيان فتأتى على نحو عكسى، فالطيور تصبح سوداء، والطفولة تصبح صفة للسذاجة. إلا أن هذه الدلالات العكسية نادرة. أما الدلالات الأساسية السائدة فى الرواية لهذه الكلمات فهى تصوير الانطلاق والانفلات من القيود والحدود الفاسدة المخلّطة لإنسانيتنا نحو الفجر الأول لبراءتنا وصفائنا الطبيعى، وسأكتفى بالاشارة الى بعض الاستعمالات المختلفة لهذه الكلمات الثلاث فى فقرات متفرقة أختارها على نحو عفوى على امتداد الرواية كلها: «طيور رأسه الخضراء والبيضاء» (ص ٢١)، «طيور الغبطة» (ص ٢٥) «ابتسامتها الطفلية» (ص ٣٧) «هجوع طفلى» (ص ٥٧) «الانبثاقات الطفولية» (ص ٧٩) «روحها البيضاء» (ص ١٢١) «صمت أبيض» (ص ١٥٥) «الحلم الطائر» (ص ١٣٠) «البحر الراكض كطفل» (ص ١٥٦) «يد إله طفل» (ص ١٩٩) «جمال الآلهة البيضاء» (ص ٢٠٦) «كطفل طائر» (ص ٢٠٩) «فجر الطفولة الأوّل للبشرية» (ص ٢٠٤) «طيور الحنين» (ص ٢١٧) «جناح طائر أبيض» (٢٢٩) «استغراب طفلى» (٢٤٦) «يطلق طيور أعماقه» (ص ٢٥٦) «مدينة عذبة بيضاء» (ص ٢٨١) «فضاء أبيض» (ص ٣٠٠) «نرسم رسوما على بياض بلا رقابة ولا توجيه» (ص ٣٠٨) «ان فى كل مغامرة ثورية استرجاعا طفوليا للنقاء الأول الذى اعتكر» (ص ٣٠٨) «حليب الطفولة» (ص ٣٢٨) «فى تلك الليلة جاءه رجل غريب بثوب أبيض وعمامة خضراء» (ص ٣٣٤) «عراءات بيضاء» (ص ٣٢٥) «أنا خارج البياض ودفق الينابيع» (ص ٣٣٤) «الطفولة المنسوجة من حلم الطيران هى ذى تستعيد زمنها البدائى» (ص ٣٧٤) «دورة الطفولة البدائية» (ص ٣٣٤) «بياض يحاكى أشرعة تقلع أو أكفانا فى مقابر أو طيورا بيضاء تنتقض فى شبكة» (ص ٣٧٧).

وأستطيع أن أضيف عشرات وعشرات من التعابير المختلفة فى الرواية التى تشارك هذه الكلمات الثلاث **«الطيور والأطفال والبياض»** فى صياغتها وتلوين دلالاتها. وفى أغلب صفحات الرواية نصطدم بواحدة أو أكثر من هذه الكلمات الثلاث. وهى لا تأتى فحسب على لسان أهم شخصيات الرواية، وإنما تأتى كذلك فى النسيج السردىّ نفسه **للرواية. ولهذا فهى تكاد تشكل بعض الروافع الأساسية فى تحديد الرؤية الجوهرية للرواية. فمن انطلاقة الطيور وبراءة الأطفال وصفاء البياض التى تشكل فى مجموعها اللحظة الفجرْية الأولى لإنسانية الانسان، تنظر الرواية الى كل شئ، وتصدر أحكامها وتسبغ قيمها على كل شئ. ولهذا ينقسم عالم الرواية الى قسمين حدّيين لالقاء بينهما : الانطلاق والصفاء والبراءة والبداية الطبيعية الأولى من ناحية، والفساد والعطب والقتامة والخيانة والانحطاط من ناحية أخرى. ويعم هذا الانقسام فى كل شئ، فى السياسة، فى العلاقات الإنسانية، فى القيم والمواقف. هناك الأبيض فى مواجهة الأسود، والانطلاق فى مواجهة الجمود والتخثر، والبراءة الطفلية فى مواجهة العكارة والفساد، والبحر فى مواجهة الصحراء، والطبيعة فى مواجهة المدينة، والانعتاق فى مواجهة الحصار، والجذور الأولى النقية الصحية فى مواجهة جراثيم العطب، والثورة الشعبية المسلحة فى مواجهة المناورات والمهادنات السياسية وخط النمو اللارأسمالى والتحالف مع البورجوازية، والمغامرة المطلقة الصادمة المخترقة فى مواجهة العجز والخور. من هذه الثنائيات المطلقة التى يستبعد كل طرف منها الطرف الآخر على نحو إطلاقى، يتشكل عالم الرواية وتصبح اللغة بأدواتها ورموزها التعبيرية الخاصة التى عرضنا لبعضها (الطيور، الطفولة، البياض) أدوات وروافع لتشكيل وتعميق هذه الرؤية الثنائية الاستبعادية الإطلاقية، ولهذا تسود الأحكام الكلية المطلقة الرافضة رفضا مطلقا كما تسود الدعوة الى الفعل الكلىّ الشامل النهائى الحاسم الذى يبدأ به كل شئ من جديد، أو يعود الى بدايته الأولى النقية. ومااكثر ما فى الرواية على لسان أشخاصها الأساسين وفى نسيجها السردىّ نفسه مايعبر عن هذا المعنى تعبيرا جهيرا:**

«**صدمة** اختراق الجدار، لماذا لا تكون **الآن**» (ص ٥٣) «هذه الروح المندفعة حتى نهاياتها **لفعل شئ خارق** لايمكن فعله إلا بالموت **الاحتفالى**» (ص ١٩٨) «كان هذا العراء يوقظ مشاعر نائمة تعود الى **فجر الطفولة الأول** للبشرية. الأزمنة السحيقة التى تشكل الانسان من عناصرها **الأولى** ثم انبثق بعد اختمار الخلايا من الطين والهواء والماء والشمس. الآن تبدو وكأن مليارات السنوات من حياة الصعود نحو الكمال الانسانى وبناء صرح الحرية قد تبددت عائدة الى أصلها الأول. لقد ضربها الانسان المتوحش ببرائنه فى لحظة هوس وعطش للدم. فتهاوت. وهاهى الآن بحاجة الى تشييد جديد» (ص ٢٠٤) «أن تبدأ الأشياء دائما كالخلق الأول نظيفة وعادلة» (ص ٢٠٨) «**الاستعادة الطبيعية للحياة الأولى**

والهيولى الأولى» (ص ٢١٢) «عاجز عن توجيه **الضربة العظمى التى تعيد** التوازن لهذه الخليقة الضائعة» (ص ٣٥٧) (التشديد على بعض العبارات لنا).

حقا، إن أغلب هذه العبارات وغيرها تأتى على لسانى مهدى جواد ومهيار الباهلى، ولكننا نقرؤها بمستويات مختلفة فى كلمات وسلوكى فله أبوعناب وآسيا الأخضر، وفى بعض فقرات من السرد العام فى الرواية. وهى فى مجملها لاتعبرّ عن مجرد رفض للواقع السياسى والاجتماعى والقيمىّ السائد فى عالم الرواية، وبالتالى فى عالمها الواقعى المرجع، وإنما تعبرّ فى الجوهر عن ممارسة حلم استرداد واسترجاع الجذور الطبيعية الأولى للحياة الإنسانية. ولعل هذا مايفسر كذلك الإحساس العميق بالجسد فى الرواية فضلا عن الأهمية البارزة فى الرواية للممارسات الجنسية كبدائل صحية للعجز والحصار الاجتماعى من ناحية، وللمثالية الطوبوية من ناحية أخرى «اللقاء الجنسى المفاجئ الباهر بين مهيار وفلّة (ص ٣٢٤) «هذا النداء الطبيعى للجذر المشتاق للرى» (٣٢٣). على أن هذا النداء الطبيعى كان أكبر فى الرواية من الجنس، إنه – كما أشرنا – استرداد واسترجاع للحظة الصفاء والطهارة الطبيعية الأولى فكرا وسلوكا. «فى زمن بعيد جدا كان للأشياء معنى» (ص ١٢٥) «طفولة الطبيعة» (الموضع نفسه). ولعل أعمق مايعبر عن هذا المعنى ما جاء فى قصة صغيرة من قصص حيدر حيدر هى قصة «رقصة البرارى الوحشية» فى مجموعة «الوعول» على لسان بطلها «الأزرق». وهى قصة من أجمل القصص فى أدبنا العربى المعاصر وتكاد تتضمن جوهر الفلسفة التى تعبر عنها «وليمة لأعشاب البحر» وإن اختلفت الأحداث والشخصيات. يقول «الأزرق» فى هذه القصة القصيرة، أو تقول القصة تفسيراً لحالة الأزرق النفسية «ومع أنه يشعر وهو ملقى على كرسى المقهى بضرورة **اختراق شَرْطُه الإنسانى نحو مطلقه الطبيعى**، إلا أنه يدرك الآن أن حركة سريعة نحو الهواء الطلق باتت مفيدة» ﴿الوعول : ص ٧١ دار ابن رشد ١٩٧٨. والتخطيط لنا﴾ بل نجد هذا المعنى نفسه فى قصته الطويلة «الوعول» التى تكاد تكون تعبيرا وإن أخذ شكلا معكوسا لرواية «وليمة لأعشاب البحر». فالبطل فى «الوعول» لا ينتحر، بل يقوم بقتل حبيبته الرافضة لطريقه الثورى. وعندما يقتلها يقول «ها أنذا أعود الى أصلى الأول : **الطبيعة** ﴿الوعول : ص ١١٢﴾.

فى ضوء هذا كله، أزعم أن رواية «وليمة لأعشاب البحر» رغم رؤيتها الخارجية الرافضة رفضا مطلقا للأوضاع السياسية والاجتماعية والقيمية السائدة فى عالمها الروائى الخاص، المعبرّ – بشكل تسجيلى أحيانا – عن واقعها العربى المرجع، فإن الرواية فى الجوهر وفى جذرها العميق إنما تعبر أساسا عن فلسفة الرفض المطلق للشرط الانسانى عامة (أى الملابسات والظروف الانسانية بما تتسم به من نسبية اجتماعية وتاريخية) تطلعا الى حلم

معايشة الأصول الطبيعية الأولى للحياة الانسانية، سواء فى جانبها البيولوجى أو النفسى أو الأخلاقى، باعتبارها القيمة الوحيدة الصحيحة على نحو مطلق. إن هذه الرؤية الفلسفية المثالية التى تكاد اللغة الخاصة للرواية أن تكون تجسيداً أمينا لها – كما رأينا – هى المضمون والدلالة الحقيقية للرواية التى تكمن وراء – وتعدّ مسئولة عن – رؤيتها السياسية والاجتماعية والقيمية الخارجية الظاهرة.

ولهذا فبرغم الإشارات المتصلة طوال الرواية الى أحداث ووقائع ومواقف تاريخية وسياسية واجتماعية، بل طبقية محددة أحيانا «مثل شخصية يزيد ولد الحاج ودلالتها الطبقية الجهيرة، والإشارة الى فئات التجار والطفيليين الذين أجهضوا الثورات القومية» فإن الرواية يغلب على دلالتها العامة الأحكام الأخلاقية والنفسية والوجودية المطلقة، وتفتقد لهذا الحس التاريخى والتفسير الاجتماعى فى نسج شخصياتها وأحداث عالمها الخاص، وبالتالى عالمها المرجع. ولهذا كذلك كان من الطبيعى أن تقضى هذه الشخصيات والأحداث الى ثنائية حادة – كما رأينا – يستبعد طرف من طرفيها الطرف الآخر ويلقى به الى هوة الاغتراب الكامل والفشل المطلق والانتحار الضرورى.

والذى لاشك فيه، أن الرواية تعبرّ بعالمها المتماسك الخاص جدا، – كما ذكرنا فى المقال السابق – عن كثير من المعطيات والقسمات الأساسية العامة فى عالمها المرجع، وهو واقعنا العربى الراهن. وهو تعبير بالغ المرارة والقتامة والقسوة والحدة. وهو لهذا تعبير صادق عن هذا الواقع العربى فى همومه الأساسية وجراحه الغائرة. ولكنه مع ذلك تعبير ذو صدق محدود، يغلب فيه الطابع الذاتى على الطابع الموضوعى. فالرؤية الفلسفية المثالية للرواية، وتعميماتها وتقييماتها الإيديولوجية الخاصة تحجب طاقات صراعية – سواء كانت إمكانية كامنة أو وقائع محتدمة متحققة بالفعل – فى نسيج هذا العالم بشقيه الروائى والواقعى. حقا، ليس مطلوبا من الروائى أن يكون مؤرّخاً لتفاصيل الواقع. ولكنى أزعم أنه من المفروض أن يكون أعمق وأصدق من المؤرخ نفسه فى رصده وتعبيره الإبداعى عن الديناميكية الصراعية الحية فى عناصر ونسيج واقعه الروائى نفسه على الأقل حتى إذا كان واقعا متخيّلا جملة وتفصيلا فى أحداثه وشخصياته، ولا أقول فى دلالته ومضمونه. فما بالك إذا كان الروائى يعالج عالما روائيا ذا توجّه سياسى يحرص فيه دائما على الإشارة – التسجيلية بل الوثائقية أحيانا – إلى العالم الواقعى المرجع! إن العالم الواقعى المرجع الذى تشير إليه الرواية باستمرار – بل عالم الإنسان عامة – أكثر تعقيداً وخصوبة وصراعية من هذه الثنائية الاستبعادية المطلقة التى تنسجها الرواية، ومن هذه التعميمات والتقييمات الايديولوجية المجردة التى تطلقها رؤيتها الفلسفية العامة.

إن حيدر حيدر فنان كبير مبدع بحق، وهو كاتب يتعرض بشجاعة واقتدار

لهمومنا وجراحنا العربية. ومع تقديرى العميق للصدق الذاتى فى كتاباته إحساسا وتعبيراً وتشكيلا، فإن الصدق الموضوعى - الذى لا أقلل كذلك من توفره فى هذه الكتابات - مايزال يحتاج منه الى المزيد من الغوص والتعمق والتحقق والاستيعاب الرحب للتناقضات المعقدة والصراعات المتفجرة فى واقعينا العربى والإنسانى المعاصرين، حتى يخرج من أسر الآفاق التجريدية الإطلاقية التى تضرب فيها طيوره البيضاء بأجنحتها الشفافة وهى عائدة الى أعشاشها الطفلية الأولى! أتمنى لطيوره فى رحلتها الروائية القادمة، ألا تباشر هذه العودة الطفولية البيضاء، وألا تسقط منتحرة فى البحر، وانما تتيح لنا مزيداً من الرؤية الموضوعية المبدعة، ومزيداً من الانطلاق المناضل.

من أجل قراءة جديدة وشاملة لأدب يوسف إدريس

كان يوسف إدريس طوال ما يقرب من الأربعين عاماً الماضية، قيمة انفجارية فى حياتنا الثقافية والاجتماعية على السواء. لم يكن المجدد والمطوّر والمبدع فحسب فى الأدب العربى المعاصر سواء فى أبنيته الفنية أو مضامينه الاجتماعية والإنسانية، ولم يكن الكاشف والفاضح والناقد الجسور فحسب لسلبيات حياتنا الاجتماعية فى مقالاته الصحفية، وإنما كان الى جانب هذا كله، الداعية والمحرض والصارخ فى البرية من أجل التغيير الاجتماعى والتجديد الحضارى عامة.

عندما غاب عنا، أخذتُ أراجع ماكتبناه عنه، فى مصر بوجه خاص. ففاجأنى أمر مذهل فاجع حقاً، ضاعف من إحساسى العميق بالحزن لغيابه. لقد تبينت أنه لم يصدر فى مصر عن أدب يوسف إدريس طوال هذه السنوات غير كتاب أو كتابين، بل إن ما نشر عن أدبه فى مصر من مقالات ودراسات فى الصحف والمجلات لا يكاد يرتفع – كما وكيفا – إلا فيما ندر، الى المستوى الرفيع الذى يمثله إبداع يوسف إدريس قصاصاً وروائياً وكاتباً مسرحياً، وكاتبا لمقالات اجتماعية وسياسية.

والغريب أنه ما من ناقد أدبى أو دارس للأدب فى مصر، مهما كان منهجه النقدى أو توجهه الفكرى، إلا كان يدرك القامة الإبداعية الشامخة لكتابات يوسف إدريس، سواء من حيث دلالتها الاجتماعية الإنسانية المتقدمة، أو من حيث فنيتها البنائية الجمالية التى تعد نقلة بالأدب العربى الى آفاق عالمية.

فأدب يوسف إديس؛ وخاصة فى مجالى القصة القصيرة والرواية، قد انتقل بالأدب العربى الى مرحلة جديدة من الواقعية استوعبت بعمق مختلف متناقضات واقعنا المصرى، وخاصة فى قاع المدينة والريف على السواء، وغاصت فى هموم وجراح وأشواق هذا الواقع، المتمثلة فى أوضاعه وعلاقاته وشخصياته المقهورة المطحونة، واستطاعت أن تعبر عنها تعبيراً فنياً مكثفاً، سواء فى مظاهرها النفسية الفردية أو فى سياقاتها المجتمعية، أو فى التناسج والتداخل الحى بينهما. ولقد أضاء لنا هذا جوانب خافية مطموسة من واقعنا المصرى، وكشف عن خصوصية هذا الواقع، وخصوصيتنا، كما أعطى للأدب نفسه خصوصيته التعبيرية المصرية. فأدب يوسف إدريس لم يضف الى القصة والرواية مجرد صور بالغة الصدق لقسمات أصيلة لهذا الواقع فحسب، بل استطاع أن يصوغ كذلك لأدبه القصصى والروائى لغة جديدة، لا هى بالفصحى ولا هى بالعامية ولا هى باللغة الثالثة – على غرار تجربة توفيق الحكيم – وإنما هى اللغة الفنية – فصيحة كانت أو عامية أو ثالثة – المعبرة

عن جوهر التجربة المحكيّة والصائغة والبانية لها فى الوقت نفسه. واستطاع بهذا كذلك أن يتحرر من الكثير من الأشكال التقليدية المستنسخة من الأدب الغربى، وأن يبدع أشكالاً تعبيرية جديدة مستخلصة من معايشته الحميمة لتراث شعبه المصرى.

كان هاجسه الأساسى المتصل هو التحرر، التحرر الى حد الإطلاق الذى لا حد له، التحرر من قيود التقليد والتبعية الفكرية والفنية والمجتمعية والحياتية، من أجل أن يحقق الفرد ذاته تحققاً كاملاً، دون أن يعنى هذا عزلة عن المجتمع أو استعلاء على العلاقات الاجتماعية والإنسانية عامة.

ولهذا راح يغوص فى قلب واقعه الاجتماعى المصرى فى أدق تفاصيل علاقاته المتشابكة المتنوعة، الجامدة والمتصارعة، الظاهرة والباطنة، خلال الأوضاع العامة، وخلال انعكاس هذه الأوضاع العامة فى الأقبية الخفية لنفوس شخصياته المختلفة، ليخرج من هذا كله، برؤية مصرية شديدة، وأدب مصرى شديد الخصوصية فى مصريته، لا مصرية المظهر، وإنما مصرية الحقيقة الجوهرية الحيّة فى مفارقاتها وتناقضاتها ومعاناتها وتطلعاتها المختلفة والمتشابهة.

وبرغم أن الأحداث وتفاصيل الأحداث هى السمة الرئيسية لإبداع يوسف إدريس القصصى والروائى، فإنه فى قلب هذه الأحداث وداخل بنيتها الفنية العامة، تضىء دائماً رؤية فلسفية عميقة عامة، ترتفع فوق هذه الأحداث، وتجعل من تفاصيلها وأسمائها وشخصياتها المصرية الشديدة المصرية، قيمة إنسانية شاملة. بل أكاد أقول إن قصصه كادت - فى كثير من الأحيان - أن تكون اكتشافاً لقوانين موضوعية فى الخبرة المصرية خاصة والإنسانية بوجه عام. واكتفى بالإشارة الى قصص «الطابور» و«المثلث الرمادى» و«صاحب مصر» و«العصفور و السلك» و«فى الليل» وعشرات غيرها.

ولعل هذه الرؤية الفلسفية الإنسانية الشاملة أن تتبلور وتبرز بشكل أكثر جهارةً وتحديداً فى أعماله المسرحية، دون أن تفقد هذه الأعمال المسرحية بذلك جذرها الحدثى المصرى الأصيل الذى ينعكس فى بنيتها الفنية، وبخاصة «مسرحية الفرافير».

حقاً إننا نستطيع أن نتبين مرحلتيْن فى أدب يوسف إدريس وخاصة القصصىّ منه، مرحلة يغلب عليها الطابع الحدثى الواقعى، ومرحلة ثانية يغلب عليها الطابع الرمزى الواقعى كذلك. ولكن ليس بين المرحلتين حائط صينّى. فما أكثر مابينهما من تداخل، وما أكثر ما فى المرحلة الأولى من قصص هى إرهاص بقصص المرحلة الثانية. ففى كلا المرحلتين هناك أحداث واقعية حية تنتسب أعمق انتساب الى الخبرة الاجتماعية والنفسية المصرية، وفى كلتا المرحلتين ما هو فوق هذه الأحداث الواقعية المباشرة، تعبيراً عن رؤية رمزية إنسانية

أكثر شمولاً. وليس الاختلاف بين المرحلتين إلا مجرد اختلاف فى مستوى المباشرة هنا والرمزية هناك، وتأثير ذلك فى البنية الفنية فى هذه القصة أو تلك.

لعلى استطردت كثيراً دون أن أريد ذلك. فالحق أننى لست هنا فى مجال التحليل أو الدراسة لأدب يوسف إدريس، وإنما فى مجال التساؤل فحسب عن ظاهرة تقصير النقد فى الاحتفاء الدراسىّ الواجب بهذا التراث الأدبى الرفيع الذى أبدعه يوسف إدريس طوال السنوات الماضية.

كنت أحسب نفسى المقصرّ الوحيد عن أداء واجب الدراسة النقدية الشاملة لكتابات هذا الفنان الكبير. لقد كتبت بضع مقالات عنه لا تتجاوز الخمس بين الخمسينات والستينات، ولا تتجاوز مستوى المقال السريع الذى تنقصه الدراسة التحليلية التفصيلية والرؤية الشاملة لأدب يوسف إدريس. ثم ما أكثر ما شغلتنى هموم السياسة والفكر طوال السنوات العشرين الماضية عن التفرغ للنقد الأدبى، على أن القضية ليست قضيتى وحدى، بل تكاد تشمل أغلب نقادنا إن لم يكن جميعهم..

وأتساءل : كيف يمكن تفسير هذه الظاهرة، ظاهرة تقصير النقد فى حق أدب يوسف إدريس؟

هل نرده الى شخصية يوسف إدريس؟

فالحق، أن شخصية يوسف إدريس –ككتاباته – شخصية انفجارية من الصعب أن يحددها إطار جامد أو علاقة ثابتة. ولقد أفضت به هذه الشخصية الانفجارية الى تغيير المواقف والانتماءات الفكرية والسياسية من ناحية، والى التشابك والتصادم مع بعض القوى والتوجهات الاجتماعية على المستويين الفردى والجماعى من ناحية أخرى. بل امتزجت حياته الأدبية بأوضاع الصراعات السياسية والاجتماعية لا فى كتاباته فحسب، بل فى مواقفه العملية كذلك. وفضلاً عن ذلك فلم يكن يوسف إدريس يبحث بعينيه وأذنيه وعلاقاته الاجتماعية والإنسانية العادية اليومية عن مصادر لاكتشافاته الإبداعية، بل جعل كذلك من ممارسة حياته نفسها – وبشكل إرادى واع جسور – سواء على المستوى الشخصى أو الاجتماعى، مجالاً حميماً للتجريب والغوص والمعاناة والمصادمة بهدف اكتشاف جوهر الطبائع والدلالات والقيم والإمكانات والأشواق الخافية فى أغوار النفوس وفى تشابك العلاقات والأوضاع الاجتماعية والإنسانية عامة.

الغوص والالتحام والمصادمة كانت بعض مناهجه فى المعرفة، ولم يكن الأمر يتمّ افتعالاً وتصنّعاً، بل كان ينبع – تلقائياً – برغم إرادته له ووعيه به من صميم بنيته

الشخصية. فى لقاء قديم معه بين كوكبة من الأصدقاء الأدباء والفنانين فى بيته أو فى بيت أحد أفراد هذه الكوكبة - لاأذكر تماماً - كنا نحتفل فيه بعيد ميلاد يوسف إدريس أو بمناسبة ما تتعلق به، وقف كل واحد منا يتحدث عن يوسف إدريس. وأذكر أننى قلت له : «إنك يايوسف تذكرنى دائماً «بفاوست» الذى يدفعه حبه للمعرفة والامتزاج بها الى مغامرات يمكن أن تتجاوز كل حدود ممكنة أو مألوفة. إلا أنك يايوسف، لا تفقد ذاتك أبداً فى هذه المغامرات، وإنما تخرج من كل مغامرة معرفية - مهما طالت ومهما كانت طبيعتها - بكنوز من الخبرة التى تغذى بها إبداعك الأدبى».

والحق، أن شطحاته الشخصية كانت مصدراً - مُريداً أحياناً - يستقى منه إلهامه الفنى. كان يقدم حياته نفسها قرباناً لشيطان الإبداع، ولكنه ما كان يفقد أبداً وعيه الفكرى والتزامه الوطنى والاجتماعى، أو يبتذل موهبته الفنية.

وكان يوسف إدريس بشخصيته الانفجارية تلك، جزءاً عضويا حميماً حياً من نسيج حياتنا الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية اليومية. لم يكن استاذاً جامعياً له مهابته وكرسيه المتخصص الذى يقيم مسافة بينه وبين نبض الحياة اليومية؛ ولم يكن أديباً تقليدياً وقوراً له قلعته الخاصة المتعالية التى يقيم بها مسافة بينه وبين الآخرين رغم ما بينه وبينهم من علاقات. بل كانت حياة يوسف إدريس ممتزجة مختلطة متناسجة بشكل حميم صميم متوتر مباشر مع ما تضطرب به الحياة السياسية والفكرية والاجتماعية والأدبية والفنية فى مصر. ولقد انعكس ذلك فى اضطراب وقلق على علاقاته الشخصية والاجتماعية والفكرية فى كثير من الأحيان، ففى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات - مثلاً - كان يتحرك وينشط فى إطار الحركة الشيوعية المصرية، وكانت كتاباته، وخاصة مجموعة «أرخص ليالى» و«قصة حب» تعبيراً حميماً عن هذه المرحلة. ثم ما لبث فى النصف الثانى من الخمسينات بعد خروجه من المعتقل أن ارتبط بثورة يوليه وببعض رجالها وبخاصة السيد أنور السادات، ولقد أدركت هذا عندما جاءنى ذات يوم فى أواخر الخمسينات حاملاً دعوة شفوية من السيد أنور السادات للقاء فى بيته. ثم صاحبنى الى هذا البيت فى شارع الهرم وقدمنى الى السيد أنور السادات وغادرنا ليبدأ حوار حاد بين السيد أنور السادات وبينى، كان يطالبنى فيه بحل الحزب الشيوعى المصرى والاندماج فى الاتحاد القومى. وأحسب أن يوسف إدريس كان يعرف موضوع الحوار فى هذا اللقاء. فعندما تم اعتقال عدد من الشيوعيين بعد يومين من هذا الحوار الذى رفضت فيه حل الحزب، اتصلت بيوسف إدريس وعبّرت له عن استيائى من هذه الاعتقالات التى تتم بعد مادار بيننا من حوار، كأنما هى رد عملى عليه. ورجوته أن يبلغ السيد أنور السادات ذلك، وأذكر أن يوسف إدريس كان مستاء كذلك كاستيائى تماماً. إلا أن موقفه اختلف مع الشيوعيين إيديولوجيا بشكل

حاسم وخاصة عندما أخذ ينشر روايته «البيضاء» فى الجمهورية فى الستينات أثناء وجود الشيوعيين فى السجون! على أن يوسف إدريس لم يكن كذلك فى كثير من الأحيان على وفاق كامل مع النظام الناصرى، فلقد تعرض للفصل من عمله، كما حفلت بعض أعماله القصصية والمسرحية بالعديد من الانتقادات لهذا النظام وإن جاءت بشكل رمزى.

وبرغم تغير مواقف يوسف إدريس وتغير انتماءاته الفكرية والسياسية، فقد كان رجلاً ذا ثوابت مبدئية محددة لا يحيد عنها، نستطيع أن نتبينها فى دفاعه المستميت عن الحرية وعن العدل الاجتماعى والاستقلال الوطنى واحترام إنسانية الإنسان وتبنيه الدائم لأشواق وأحلام الفئات المنتجة المسحوقة من الشعب من عمال وفلاحين وفئات اجتماعية صغيرة، وتعبيره الإبداعى عنها فى أدبه. كان يوسف إدريس رغم تقلباته الفكرية والسياسية ورغم انفجاراته المزاجية أحياناً ذا موقف ثابت من هذه القضايا. ولقد جعله هذا مستقلاً بشخصيته، مستقلاً بفكره، حاداً جسوراً فى التعبير عما يراه صحيحاً لا يقيده انتماء إطارى محدد.

وأتساءل مرة أخرى : **هل هذه الشخصية الانفجارية بكل شطحاتها وحيويتها وخصوبتها والتحامها المتصل بهموم الحياة اليومية، وتناقضاتها وصداماتها المختلفة، هى المسئولة عن هذا التقصير النقدى فى حق أدب يوسف إدريس؟**

بمعنى آخر : هل شخصيته الانفجارية غطت على أدبه، فخلقت هذه المسافة بين يوسف إدريس الفنان ويوسف إدريس الإنسان؟ بين يوسف إدريس القصاص ويوسف إدريس الكاتب الصحفى السياسى؟ بين يوسف إدريس المبدع الأدبى ويوسف إدريس المفكر والناقد والمحرض الاجتماعى؟

هل يكفى هذا التفسير لذلك التقصير! أم إن الأمر يرجع الى أسباب أخرى أعمق تتعلق بالمناخ العام المتقلب المحتدم بالمتناقضات السياسية والاجتماعية والفكرية فى حياتنا طوال الأربعين سنة الماضية؟ ولكن هذا المناخ المتقلب المحتدم لم يحرم أدبياً كبيراً مثل نجيب محفوظ من أن يحظى ببعض ما يستحق من اهتمام نقدى، ولعل الأمر ينطبق كذلك على أديبين كبيرين آخرين هما عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور. ولكنهم مع ذلك لم يكونوا بمنأى تماماً عن بعض العواصف فى هذا المناخ المتقلب المحتدم بالتناقضات. وأحسب أن الأمر لا يمس يوسف إدريس وحده، وإنما يمس كذلك جيلاً كاملاً ينتسب إليه يوسف إدريس وأدبه، هو جيل ما حول عام ١٩٤٦.

فالحق أن يوسف إدريس – رغم كل مواقفه الفكرية والسياسية المختلفة هو ابن هذه السنة من عقد الأربعينات التى تشكلت فيها اللجنة الوطنية للطلبة والعمال وخاضت فيها

نضالاً بطولياً ضد الاحتلال البريطانى وضد العرش الملكى وضد أحزاب الأقلية التى كانت متواطئة مع الاحتلال والعرش. فى غمرة هذا النضال، امتزجت لأول مرة قضية الاستقلال الوطنى بقضية التحرر الاقتصادى والتقدم الاجتماعى، وأخذ يبرز وينمو جيل جديد من الأدباء والفنانين والمفكرين، شاركوا بثقافتهم وإبداعهم فى النضال، وكانوا طلائع الوعى والحيوية الجماهيرية التى مهدت لقيام ثورة يولية ١٩٥٢، بل كانوا كذلك مشاعلها الثقافية والإبداعية بعد قيامها برغم ما احتدم بينهم وبينها بعد ذلك من التباس وتناقض وصدام مع بعض ممارساتها. هذا هو الجيل الذى ينتسب إليه يوسف إدريس – برغم كل الخلافات والاختلافات – وهو الجيل الذى يعانى كذلك ما يعانيه أدب يوسف إدريس من قصور فى الوفاء بما يستحقه من تقدير واجب.

ويطوف فى ذهنى خاطر أخير، لا يتعلق بشخصية يوسف ادريس، أو بالمناخ التاريخى الذى عاش فيه هو وجيله، وإنما يتعلق بقضية يغلب عليها الطابع التقنى، هى قضية علاقة النقد الأدبى بالقصة القصيرة. ذلك أننى أزعم أنه إذا كان للنقد الأدبى العربى بعض المساهمات الجادة فى مجال الرواية والشعر والمسرحية، فما أقل مساهماته بشكل عام فى مجال القصة القصيرة. ولا يرجع هذا فى ظنى الى ضآلة حظ الإبداع العربى فى القصة القصيرة من القيمة، وإنما الى تخلف مناهج النقد الأدبى العربى وتخلف تقنياته فى مجال القصة القصيرة بوجه خاص. فأغلب ماكتب عن القصة القصيرة العربية لا يخرج عن أن يكون إحصاء أو متابعة تاريخية، أو تفسيراً للمعانى أو إصدار الأحكام العامة، ونكاد نفتقد الدراسة التحليلية التفصيلية العميقة.

هل يضاف هذا الأمر التقنى الخالص، الى الأمور السابق ذكرها لتفسير ظاهرة تقصير النقد العربى فى الدراسة المعمقة لأدب يوسف إدريس القصصى خاصة؟!

على أن هذه قضية أكبر من أن تعالجها هذه الكلمات السريعة التى أشارك بها فى تحية تقدير ووداع لفقيدنا الكبير يوسف إدريس، مواطناً مصرياً عربياً ملتزماً ومفكراً عميقاً جسوراً وأديباً فناناً مبدعاً.

وتبقى بعد ذلك كلمة أخيرة..

عندما أعود الى ماسبق أن كتبته عن يوسف من نقد أدبى – على قلته – وماكتبه غيرى من النقاد والدارسين، أشعر بحاجة شديدة – على الأقل بالنسبة لى – الى مراجعة نقدية للكثير مما كتبناه فى ضوء رؤية منهجية جديدة شاملة تجمع بين قصصه ورواياته ومسرحياته ومقالاته الصحفية فى إطار وحدة إبداعية واحدة على اختلاف أشكالها وأساليبها، لا كواجب أخلاقى إيفاءً لحق هذا الأديب الكبير الذى أضاف كنوزاً من

الإبداع الى وجداننا الثقافى، وإنما كذلك لتجديد وتطوير مناهجنا النقدية نفسها فى تفاعلها مع خصوصية هذا الإبداع المصرى الأصيل.

وما أشد الحاجة كذلك الى العناية البحثية والنقدية بجيل يوسف إدريس كله، من شعراء وقصاصين وكتاب مسرح هم التاريخ الثقافى الحقيقى لمصر المعاصرة، فضلاً عن العناية بالأجيال الجديدة التى تواصل مسيرة الإبداع والتجدد فى حياتنا الثقافية.

عالم يوسف إدريس القصصى

القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى لحظة إنسانية مكثفة مركزة. قد تكون لحظة عابرة، ولكنها لاتكون أبدا لحظة هامشية طفيلية هشة. ذلك أنها لحظة دالة مضيئة تفرش دلالتها الضوئية على مساحة أكبر منها. قد تضيق أو تتسع مساحتاها المكانية والزمنية، وقد تكون شبه هيكل عظمى لحدث مجرد تماما من أى عناصر أو تفاصيل. وقد تترهل أحيانا بالاستطرادات والذيول والتفاصيل التحليلية أو التفسيرية أو الوصفية، ولكنها فى الحالتين تنبض بدلالة عميقة، دلالة نفسية أو اجتماعية أو وطنية أو كونية شاملة. وباختصار شديد، إنها قانون من قوانين الضرورة والحتمية مصوغ صياغة فنية. على أنه ليس القانون السائد، وضعيا كان أو عرفيا، وإنما هو القانون الموضوعى الكامن وراء كل ماهو وضعى وعرفى ووهمى ومصطنع. إنه القانون الذى هو الأصل والطبيعى والقاعدة الأولى لكل شئ، قانون الغريزة، والحياة والبنية الأساسية النابضة للوجود كله. وهو القانون الذى تنبع منه كل المآسى والفواجع وأشكال المعاناة والاستغلال والقهر والضياع والغربة بسبب التخلى عنه أو الخروج عليه، كما يذهب الى ذلك يوسف إدريس. القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى هذا القانون، الذى قد نتبينه بشكل مكثف مركز مباشر جهير فى المعادلة التى تصوغها القصة ببنيتها الفنية، وقد يكون قانوناً كامنا يختلف من قصة لأخرى ونحتاج الى جهد لاستخلاصه واستقطاره.

على أن قانون القصة فى كتابات يوسف إدريس هو قانون معرفى أى قانون كاشف لحقيقة، وهو كذلك قانون جمالى أى مفجر للإحساس بالمتعة، ولكنه بمعرفيّته وجماليته هو أساسا قانون يتضمن حكما وتقييما بالنقد والدحض والإدانة والتحريض والدعوة الى التجاوز والتغيير، بشكل مباشر أو غير مباشر.

وفى قوانينه الإبداعية جميعا، أقصد قصصه القصيرة قد نجد آليات وثوابت تتيح له صياغة معادلات هذه القوانين، وهى آليات وثوابت واحدة متكررة وإن اختلفت مسمياتها، بل واختلف شكلها الظاهرى. فقد تكون حائطا فى زنزانة سجن، أو ستارة فى «بلكونة» منزل زوجيّة أو سوراً حول سوق، أو رغبة جنسية قاهرة مقهورة أو مسافة شعورية نفسية أو مسافة طبقية اجتماعية أو موازاة بين وضعين متناقضين أو هاتفا داخليا غامضا، أو مفارقة بين ظاهر وباطن، بين فوضى ونظام، بين ضجة وسكون، بين معقول ولا معقول، بين قيمة حسية وقيمة روحية، بين حياة وموت، بين ماضٍ وحاضر، بين ماهو طبيعى وماهو مصطنع، بين الفرد والجماعة بين الاختلاف والتماثل، بين التجاذب والتنافر، بين الجزء

فى الكل والكل فى الجزء. إنها آليات وثوابت مختلفة متنوعة، ولكنها متشابهة متماثلة فى جوهرها، وتكاد تشكل معالم طريق إبداعه القصصى، وفيها وبها تنفجر فى قصصه الدلالات النفسية والاجتماعية والوطنية والإنسانية والكونية، وتتحدد بها قوانين الضرورة الموضوعية التى تسعى لطمسها دائما القوانين الوضعية والعرفية والوهمية والممارسات الوهمية.

وما أكثر مايفصح يوسف إدريس عن هذه القوانين فى قصصه سواء على لسان الراوى أو السارد أو على لسان شخصية من شخصياتها. فى قصة «مسحوق الهمس» يقول سجين الزنزانة الذى يسعى للقاءٍ حوارىٍ غرامىٍّ عبر حائط الزنزانة مع من يتصوره أنثى سجينة فى الجانب الآخر من الحائط «حتى بقانون الصدفة المحضة، كان محتما أن نلتقى. فما بالك وثمة قانون مقدس أعلى كان يحكمنا فى ذلك الوقت، قانون الأنثى والذكر». ويقول «النصّ نص» فى قصة «معجزة العصر» «القانون الواحد الذى يحكم هذا الكون كله هو قانون التجاذب للتنافر أو التنافر للتجاذب. وعلى أساسه يمكن تفسير كل شئ. ويقول الشاب العاشق فى قصة «جيوكندا مصرية» «ويخيل إلىّ أن مشاكل العالم تنشأ من هنا. فنحن أبدا لانستطيع الصبر على ظواهر الكون أو التفاعل التلقائى للأحداث وعلاقات القوى والنماء، وهى تنشأ وتنمو وتتفرع وتزدهر، إنما دائما بإرادتنا الحمقاء وقوانيننا التى ابتدعها أقدمون متزمتون، دائما نتدخل، مفترضين سوء النية أو حتى حسنها ونتدخل، وفى تدخلنا نحاول الفرض والكبت والقطع والتأكد المستعجل ولوى سنن الحياة» ويقول الضابط فى نهاية قصة «فوق حدود العقل» «وعن عمد قررت أن أنسى القانون وأخطئ، وأنصت للهاتف الداخلى» هو فى الحقيقة ينسى قانونا وضعيا لينصت الى قانون آخر داخلى طبيعى! ويقول الأسد سلطان – أو فى الحقيقة – الراوى فى نهاية قصة «أنا سلطان قانون الوجود» «فأنا لست سلطان – الأسد، أنا سلطان قانون الغابة، وقانون الحضارة وقانون الإنسان وقانون الوجود». وما أكثر الأمثلة الأخرى.

على أننا قد نجد بعض القصص القصيرة التى كتبها يوسف إدريس، تكاد تعبر برمْزيتّها وبنيتها المكثفة شبه العظمية لتجردها من التفاصيل، تعبيرا مباشرا عن قانون من قوانين الحياة والوجود. من هذه القصص «الطابور» و«العصفور والسلك» و«الرأس أو المثلث الرمادى» و«المرتبة المقعرة» و«الرحلة»، و«الخدعة» وغيرها. ففى قصة «الطابور» نجد سوق السبت فى القرية يحيط بأرضها سور مصنوع من الحدائد التى لها أطراف محددة، إلا عند جزء صغير منه قد بنى من الدبش والأسمنت، وسكان الناحية الشرقية لايدورون حول السوق ليدخلوها من بابها فى جانبها الغربى بل يكسرون هذا الجزء الصغير من السوق ويعبرون. ويظل طابورهم متصلا رغم محاولات مالك الأرض **الإقطاعى ثم الشركة**

الرأسمالية الجديدة التى اشترت أرض السوق من هذا المالك، رغم محاولاتهم لإغلاق هذا الجزء، فإن الطابور البشرى لايكف عن مسيرته. فلا شئ يوقف المسيرة الإنسانية المريدة القاصدة المتدافعة نحو هدفها. وفى قصة «المرتبة المقعرة» لايدخل الرجل فى ليلة الدخلة على عروسه، وإنما يدخل فى مرتبته اللينة، وعروسه واقفة تطل من الشباك. ويسألها هل تغير شئ فى الدنيا، فتقول له : لا. فينام، ويصحو بعد يوم، ثم بعد أسبوع ثم بعد عام، ثم بعد خمسة أو عشرة أعوام ويسألها فى كل مرة : هل تغير شئ فى الدنيا. وتجيبه بالجواب نفسه. وفى كل مرة يغوص أكثر فأكثر فى مرتبته التى تزداد تقعيرا وتجويفا. وفى النهاية يغوص، يغوص فى مرتبته التى أصبحت قبرا له ويموت، ويلقى به داخل هذه المرتبة المقبرة، من الشباك الى أرض الشارع الصلبة، وفجأة تنظر العروس الى الدنيا فإذا بها تغيرت. فالتغير لايتحقق بالتساؤل البليد أو الانتظار السلبى، وإنما بالعمل والإضافة حتى لو كانت الإضافة هى جثته، وكانت الإضافة هى التخلص منه. وفى قصة «العصفور والسلك» نجد عصفوراً يقف على سلك تليفونى. فى الظاهر لا شئ يحدث، ولكن داخل السلك تحدث عوامل وأكوان من سلامات واحتجاجات وعواطف واستغاثات وبلاد تباع، الى غير ذلك. على أنها جميعا تتحول الى شحنات كهربائية متشابهة متماثلة. فلا اختلاف بين كهارب الصدق أو كهارب الكذب، أو كهارب البغض ولا فارق بين براز العصفور فوق السلك وبين التحولات الكهربائية التى تجرى للكلمات داخل السلك. فى الكون الفسيح تتساوى الأشياء والقيم! وفى قصة «الرحلة» يتحرر الجيل الجديد من الأب، الزعيم، سلطة الماضى، إنها أشياء عزيزة، ولكن لابد من التخلص منها لمواصلة الطريق. وفى قصة «الخدعة» يبرز رأس جمل فى كل شئ، ومع كل إنسان وفى كل لحظة فى حياة الإنسان. يقحم نفسه إقحاما. لقد أصبح لكل منا رأس جمل مقحمة فى حياته. إن الرقابة لم تعد من داخلنا بل أصبحت مفروضة من خارجنا علينا تراقب أعمالنا وحياتنا ولم نعد نستطيع العمل بغيرها. ولعل قصة «معجزة العصر» أن تكون محاولة لتقديم بديل عن رأس الجمل، ففى داخل كل منا – كما تذهب هذه القصة قيمة مبدعة ولكننا نتجاهلها ونتكدس ونتزاحم بحثا عنها فى الخارج، بل لعلنا نقتلهاببيروقراطيتنا إذا وجدت! وفى قصة «الرأس أو المثلث الرمادى» هناك هذه الحركة المنتظمة للأسماك فى شكل مثلث يتحرك على رأسه إحداها وعندما يحاول طفل بفتات الخبز أن يغوى رأس المثلث الذى يخرج من موضعه فى المقدمة لالتهام فتات الخبز سرعان ماتحل محله سمكة أخرى ويواصل المثلث مسيرته ويفقد هو فى النهاية مكانته الطليعية ويعود الى المؤخرة. ويقيم يوسف إدريس هنا تماثلا رمزيا بين انتظام الحركة فى العلاقات السمكية والعلاقات الاجتماعية الإنسانية. وسنجد هذا التماثل بين الخبرة الإنسانية والخبرة غير الإنسانية فى قصة أخرى هى قصة «داود» حيث تتوازى كذلك ولادة السيدة مع ولادة قطتها.

ويذكرنا هذا كذلك برغم أننا فى مجال القصة القصيرة بمسرحية الفرافير، فقانون العلاقة الأبدية بين السيد والفرفور لايسود فقط فى النظم السياسية الإنسانية على اختلافها، بل يسود كذلك فى الكون كله متمثلا فى دوران الألكترون الأبدى حول البروتون.

فى هذه القصص القصيرة يسعى يوسف إدريس الى كشف القانون الطبيعى الشامل الذى يجمع بين الإنسان والإنسان، بين الإنسان والحيوان، بين الإنسان والكون، يسعى الى كشفه بشكل مباشر، أو بشكل رمزى، أو بشكل نقدى يفجر الإحساس والوعى بما هو ناقص مفتقد فى ما هو قائم وسائد. وهو بهذا لايقف موقف العالم المكتشف أو الفنان المبدع للحظة إمتاع، وإنما – كما ذكرت من قبل – يتيح كذلك بهذه المعرفة الجمالية إطلاق قوة رفض لما هو سائد متحكّم مصطنع، وإطلاق قوة تحريض من أجل اكتشاف ماهو أصلى وطبيعى وتلقائى وضرورى، وإنسانى عام رغم خصوصيته المصرية التى يحرص عليها كذلك، بل يكرس يوسف إدريس أدبه لاكتشافها.

ولا سبيل الى الإمساك بهذه الرؤية الشاملة إلا بالاستيعاب الكلى لأدب يوسف إدريس. ولهذا أعترف أننى لم أتبين هذه الحقيقة الشاملة فى أدبه عامة، وقصصه بوجه خاص، فى كتاباتى المبكرة عنه إلا تبيّناً عاما غامضا فلقد غلبتْ على هذه الكتابات القديمة بشكل عام القراءة المباشرة الجزئية لكل قصة من قصصه على حدة، ولم أقرأ قصصه القراءة التى تتيح لى هذه الرؤية الشاملة اللهم إلا فى إشارات عامة فى مقال لى عن مجموعة «لغة الآى أى». بل لقد اتهمت مجموعة «أليس كذلك» آنذاك بأنها خالية من الرؤية الفلسفية الشاملة. والواقع أننى توقفت عن الكتابة عن يوسف إدريس، وعن الكتابة فى النقد الأدبى عامة منذ سنوات بعيدة. ولهذا عندما أعود اليوم للكتابة عن يوسف إدريس أحسب أن البدء بمراجعة ماسبق أن كتبته عن قصصه القصيرة هو نقطة البداية الصحيحة كمدخل لتحديد المعالم الأساسية لرؤيته الشاملة فى هذه القصص.

والحق، أننى لم أكتب كثيرا عن قصص يوسف إدريس. فلقد علقت تعليقا نقديا سريعا على واحدة من قصصه هى «فى الليل» عام ١٩٥٦، وكتبت مقالا نقديا عن مجموعة «أليس كذلك» عام ١٩٥٧، ثم كتبت مرة ثالثة مقالا نقديا لمجموعة «لغة الآى آى» عام ١٩٦٥. أما تعليقى النقدى على قصة «فى الليل» فجاء فى كتاب «ألوان من القصة المصرية» الذى أصدرته دار النديم فى يناير ١٩٥٦ بمقدمة كتبها الدكتور طه حسين وتعقيب أخير لى. وبين المقدمة والتعقيب مختارات من القصص القصيرة لأبرز كتابنا آنذاك. وأذكر أن الدكتور مصطفى محمود قد أطلق على هذا الكتاب «مذبحة القلعة»، فبين طلقات د.طه حسين النقدية فى البداية وطلقاتى فى نهاية الكتاب وقعت هذه الطائفة

من القصص، تماما كما فعل محمد على باشا بمماليك القلعة. ولقد جاء تعليقى النقدى على قصة يوسف إدريس «فى الليل» تحت فقرة بعنوان بناء الشخصية، كنت أتحدث فيها عن بناء الشخصيات فى هذه المجموعة القصصية ولهذا كان تعليقى عليها محدودا. وفى هذه القصة نلتقى بجلسة فلاحين بعد يوم قاس من العمل الشاق فلا يلبث أن يقبل الفلاح أو العامل الزراعى عبد الرحمن باحثا عن ثمن كيلة ذره، تاركا زوجته كما يقول بغير عشاء. ولكن سرعان مايتوارى بحثه الملحّ عن ثمن كيلة الذرة، وتبرز شخصيته كفنان القرية برغم فقره المدقع. وهكذا تتحول الجلسة بوجوده الى جلسة أنس وسمر تتعالى فيها الضحكات التى تفجرها حكايات وقفشات عبد الرحمن. وتنتهى الجلسة وسط ضحك غامر، ولكن دون أن يحصل عبد الرحمن عما يبحث عنه، وينتهى الليل ليستأنف عبد الرحمن فى الصباح سؤاله وبحثه. والغريب أننى إزاء هذه القصة لم أقف عندما تقدمه من صور اجتماعية فى الريف تتسم بالفاقة الشديدة، وإنما اكتفيت بالحديث عن الشخصية فيها. شخصية عبد الرحمن الذى جاء فلاحا عاديا، ثم أخذ يمارس وظيفة أخرى بلغت من خلالها شخصيته الغاية القصوى من النماء، واتضحت من خلال حكاياته معالم القرية بتقاليدها وأحلامها ومشاكلها المختلفة فى وحدة مترابطة. وقد يكون مبرر ذلك كما سبق أن ذكرت أننى تناولت القصة تحت فقرة بناء الشخصية، ولم أعرض لدلالتها الاجتماعية التى كانت موضوع تناولى لقصص أخرى فى المجموعة. على أن تأمل هذه القصة اليوم فى ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس يكشف لنا عما فيها من معنى أبعد وأعمق من مجرد الفقر والبحث عن كيلة ذرة فى القرية. فهناك هذا الفن الذى يرتفع بالناس فوق مآسيهم. ويبرز الفن فى هذه القصة كقوة مقاومة، وقوة مواجهة إنسانية للفقر السائد، بل هو قوة توحيد اجتماعية وقوة روحية لتسامى النفس فى مواجهة العقبات، والمحن، وهو قانون عظيم من قوانين النفس الإنسانية وقيمة كبرى من قيمها الشامخة.

وسوف نلتقى بهذا القانون فى قصة أخرى من أجمل قصص يوسف إدريس المبكرة والتى مررت عليها آنذاك مرورا سريعا كذلك فى مقال آخر هى قصة «مارش الغروب». وهى قصة بائع العرقسوس العجوز الذى يأتى عليه الليل وهو واقف بإبريقه ونداءاته وإيقاعات صاجاته، فلا يلتفت إليه أحد. ولهذا يبدأ فى العودة الى بيته وسط الظلام فى خطوات مثقلة بالشجن. على أن أبرز ما فى هذه القصة هو هذا اللقاء الحميم بين حالته النفسية وبين موسيقى صاجاته التى أخذت تواكب مشاعره الداخلية. واستطاع هو بإيقاعاتها أن يرتفع على وحدته وشجنه، لم يعد يعنيه أن يدق بصاجات للناس، بل أطربته نغمة الصاجات فأخذ يهتز على وقعها ويلفّه الظلام منتشيا بها، وهو يعود الى بيته. فى قصة «فى الليل» ارتفع الفن بالبهجة الجماعية وفى قصة «مارش الغروب» امتزج الفن بأحزان فردية، وفى كلتا الحالتين كان الفن ارتفاعاً إنسانيا شامخا على الآلام!

أما تعليقى النقدى على مجموعة «أليس كذلك» فقد غلب عليه التفسير الاجتماعى، فضلا عن غلبة النظرة التجزيئية لقصص هذه المجموعة. لقد نشرت هذا التعليق فى سبتمبر عام ١٩٥٧ فى مجلة الرسالة الجديدة. وبدأته بهذه الفقرة «لا أدرى لماذا أحسست وأنا مقدم على قراءة المجموعة القصصية ليوسف إدريس المسماة «أليس كذلك» أن سؤالا كبيرا أخذ يلح على نفسى منذ البداية أين يوسف إدريس اليوم من القصة ومن الشعب؟» على أننى بعد أن أكدت منذ البداية على أن أدب يوسف إدريس هو تجربة أصيلة فى القصة الواقعية العربية تمتزج فيها المعالجة الفنية الناضجة بالرؤيا الاجتماعية المتقدمة، رحت أقرأ قصص هذه المجموعة قراءة اجتماعية بل سياسية خالصة وأقول مفسّرا لامبررا، إن عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ كانا عامين مشحونين بالمعارك الوطنية والاجتماعية، وخاصة بعد تأميم قناة السويس، والانتصار فى بورسعيد. وتمصير (تأميم) المؤسسات الإنجليزية والفرنسية. ولهذا لم تخرج قراءتى لقصص هذه المجموعة عن إبراز الدلالات الوطنية فى قصة «هى .. هى لعبة» وقصة «الجرح» وقصة «أليس كذلك» أو إبراز الدلالة الاجتماعية الطبقية فى قصص «الحالة الرابعة». و«المحفظة» و «مارش الغروب» و «قاع المدينة» وإبراز القيم المستنيرة كالحرية والعلم فى قصة «التمرين الأول» وقصة «الناس» التى تعدّ رداً نقديا فنيا على قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى، يدافع فيها يوسف إدريس عن الوعى العلمى. هذا إلى جانب إبراز الطابع المصرى الصميم لنماذج شخصياته فى هذه المجموعة من القصص بشكل عام ولكنى لم أتبين بعض الدلالات الإنسانية العميقة والشاملة فيها.

لقد أبرزت مثلا المفارقة الصارخة بين غنى القاضى وفقر الخادمة شهرت، ولكنى لم أتبين المفارقة الصارخة كذلك بين وحدة هذا القاضى الغنى فى منزله الفاخر بشارع الجبلاية فى الزمالك وبين التواحد والتساند بين الناس فى الحارة الشعبية السد الفقيرة التى تعيش فيها شهرت حيث «**خرائب وبيوت تتساند حتى لاتنهار. والناس هى الأخرى تتساند حتى لاتنهار. العجوز يتحامل على الشاب والأعمى يسحبه صبى، والعليل يسنده جار. والنبى وصىّ على سابع جار وخيط خفى يجمع الكل ويربطهم معا وكأنهم حبات مسبحة وكأنهم روح واحدة تحيا فى أجساد كثيرة متفرقة**».

وفى قصة «الجرح» قرأت فيها رحلة إلى بورسعيد المحتلة، يغلب عليها طابع المغامرة لا طابع المشاركة الواعية فى معركة المقاومة. «أحسست فيها – كما ذكرت فى مقالى – بالحركة المندفعة – فى غير تدبّر – وبالانفعال التلقائى أكثر من الإحساس بالتصميم المستنير» مع أن هذه التلقائية وهذه الحركة غير الواعية فى القصة هما معنى عميق من معانى الرؤية الإنسانية الشاملة عند يوسف إدريس. ولا شك أن سنتى ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ انعكستا على قراءتى النقدية الأيديولوجية المسطحة. هذا على حين أننا نجد داخل القصة

نفسها هذا الجرح الذى سببه الاصطدام بصارى السفينة، ولكنه ظل فى القصة رمزا نازفا من جرح الاحتلال، فضلا عن أن القصة تكاد تجهر بدلالتها الفلسفية التى هى أعمق من مجرد تفاصيلها. فالملاحظ أولا أن السارد فى القصة هو الجماعة كلها. قد يتحدث واحد أو آخر منهم، ولكن السارد فى القصة يتحدث دائما بروح هذه الجماعة المنطلقة إلى بورسعيد. وبروح الجماعة نقرأ هذه الفقرة فى القصة. عندما سألهم ريّس المركب «رايحين فين ؟» «أحيانا يفيق الإنسان فيجد نفسه متجها إلى مكان معين، هكذا بلا وعى أو تفكير، وقد جعلنا سؤال الريس نفيق. وحين أفقنا كان كل شىء أمامنا له سبب. الخالة زاهية ترى ابنها، والقارب يتحرك لأن الريح تدفعه، وحلمى جرحت جبهته لأنه ارتطم بالصارى، أما نحن فلماذا نحن ذاهبون؟ (.....) لم نجد جواباً معقولا أو مقبولا. كل ماوجدناه كان إحساسا كبيرا لايترك مجالا للتفكير أو السؤال، إحساس أن شيئا هائلا مؤلما قد حدث هناك وأننا يجب أن نكون بالقرب مما حدث «قوى قاهرة وراء الستار تجذبنا للجرح الكبير وتعشينا».

القضية هنا فى إطار الرؤية الشاملة لأدب يوسف إدريس لاتصبح مجرد رحلة وطنية إلى بورسعيد للمشاركة فى المقاومة، بل تصبح كذلك استجابة لنداء غامض فى النفس لاسبيل الى مقاومته، وقد نستطيع أن نحول غموضه بعد ذلك إلى وعى وإرادة. وهو معنى من معانى الرؤية الشاملة لفلسفة يوسف إدريس سوف نجدها بدلالات مختلفة فى قصص أخرى، مثل قصة «النداهة» وقصة «أنا سلطان قانون الوجود».

إن مجموعة «أليس كذلك» عندما نعيد قراءتها فى ضوء الرؤية الشاملة نتبين أنها رغم غلبة الأحداث التفصيلية فى الكثير من قصصها، فإنها تعبر عن توتر زاخر بالمفارقات والمتناقضات والصراعات والتداخلات بين ثنائيات مختلفة نفسية واجتماعية تشكل فى جملتها نقدا عميقا للواقع السائد وتطلعاً الى ماهو أفضل. وهى لاتقف عند حدود ظواهر سياسية واجتماعية، وإنما تغوص فى أعماق النفس الانسانية لتضع يدها على ماهو غريزى، تلقائى طبيعى، وفضلا عن هذا فإن تأمل هذه المجموعة من جديد يكشف عن بداية بروز التعبير بالجملة الاسمية فى العديد من فقرات هذه المجموعة. واستخدام الجمل الاسمية يعمق الإحساس بالحضور المباشر والمعايشة الحية للحدث القصصى أكثر مما يتيح ذلك استخدام الجمل الفعلية التى تبدأ عادة بالفعل الماضى الذى يصنع مسافتين زمنية ونفسية بين الواقعة وقراءتها فى كثير من الأحيان. وسنجد هذا الاستخدام للجملة الاسمية سائدا فى قصصه القصيرة التى أصدرها بعد مجموعة «أليس كذلك» وفى مجموعاته الأخيرة بوجه خاص. ولعل رواية شطح المدينة لجمال الغيطانى أن تكون أبلغ تعبير عن استخدام الجملة الاسمية فى بنائها استخداما يعمق الإحساس بالحضور والمعايشة الحية، فضلا عن

استخدامها لفعل المضارعة تحقيقا لذلك كذلك.

ولعل قراءتى النقدية بعد ذلك لمجموعة «لغة الآى آى» فى مقال نشرته فى مجلة المصور فى أكتوبر ١٩٦٥ أن تكون أكثر نضجا من قراءتى لمجموعة «أليس كذلك». فلقد وضعت يدى فى هذه المجموعة على ماتتضمنه قصص يوسف إدريس من دلالات إنسانية تتجاوز حدود أحداثها وموضوعاتها، فضلا عما تتميز به لغتها من أساليب رمزية وتعبيرية. ولهذا اعتبرت أن «لغة الآى آى» ليس عنوانا لقصة فى المجموعة، وإنما هو تعبير عن الفلسفة الشاملة لقصصها جميعا، فلسفتها الفنية والإنسانية على السواء، فهذه المجموعة تتحدث بلغة الأعماق البعيدة، ويبتعد فيها يوسف إدريس نهائيا عن منهج السرد الوصفى الخارجى، وأخذ يغوص فى قلب الأحداث والوقائع ليعبر عن لحظة مكتنزة بشمولها واستيعابها لدنياوات غير محدودة من الزمان والمكان، والتجربة البشرية. ففى قصة «حالة تلبّس» لانقرأ فيها لقاء جنسيا عبر مسافة طويلة بين عميد الكلية وطالبة تدخن سيجارتها فى استمتاع وشبق، بل نقرأ فى أعماقها حوارا كذلك بين جيلين تتفتح فيه آفاق للنفس طال انغلاقها، وترتعش مناطق جمدت منذ سنين. إنه حوار بين قيم إنسانية أكثر منها هذا التوازى الشبقى بين العميد والطالبة على البعد. وفى قصة لغة «الآى .. آى» قرأت هذه المساندة الحميمة بين الصديق الفقير المريض الذى يتألم ألماً بشعاً وصديقه الذى بلغ مستوى طبقيا عاليا، سواء من حيث الثروة أو المكانة الاجتماعية. ولكن سرعان ماتتحول هذه المساندة الى تخلّى الغنى عن غناه ومكانته فيحمل جثة صديقه بنفسه عائداً الى الحياة الصافية الصادقة غير المصطنعة التى كانت تجمعهما فى الماضى.

ولقد وقفتْ قراءتى القديمة للقصة عند هذا الحد، مع أن القصة تضيف بعداً آخر قد يتخذ شكلا أسطورياً غير واقعى، ولكنه يعمق فى الحقيقة الدلالة الإنسانية الشاملة للقصة. فصرخات الألم التى كان يطلقها الصديق الفقير قد أيقظت سكان العمارة والعمارات المجاورة وها هم الكثيرون من سكان الحى يفعلون مثله. وها هى النوافذ والمداخل حافلة بكثير من الجثث. إنهم مثله، تستيقظ ضمائرهم، ويتحملون، ويحملون المسئولية، ويعودون الى أصولهم الطبيعية.

وفى قصة الأورطى، يعلق جزار ومجموعة معه إنسانا فقيرا مريضا على خطاف كأى ذبيحة، ويعرّى بحثا عن حفنة نقود متهم هو بإخفائها فلا نجد له صدرا أو أمعاء بل نجد تجويفا فارغا يتدلى منه ويتأرجح الأورطى كمزمار غاب طويل وشاحب ومقطوع.

إنه إفراغ الانسان لا من إنسانيته فحسب، بل من كيانه الجسدى نفسه. وفى إطار الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس نجد تقاربا بينها وبين قصة «شغلانة» التى يعيش فيها

إنسان على بيع دمه، وبينها، وبين قصة ١٩٥٠٢ التى يتم فيها الاختفاء الكامل لإنسان، فلا أثر لوجهه فى المرآة أو لصوته فى جهاز التسجيل، ولا أحد يراه أو يشعر بوجوده. إنها الغربة والاغتراب حتى درجة المحو المطلق. هذا هو القانون السائد فى مجتمع الاستغلال والقمع.

وفى قصة «صاحب مصر» نلتقى بعم حسن، وهو على وشك الانتقال من مكانه فى مفرق طرق الى مكان آخر. فهناك دائما من يأتى ليقول له : هيا ... دون أن يراه أحد سواه. وشخصية عم حسن رمز عميق للمودة الإنسانية والعطاء الذى لايتوقف. وهو يذهب دائما الى حيث يكون مع من يحتاجون إليه! وبرغم مصريته الشديدة المصرية فهو على حد تعبير القصة «برج مجوهرات الامبراطورية البشرية» بل يكاد يكون ظاهرة من أرق الظواهر الطبيعية وأنقاها. وفى ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس قد نجد فيه هذا النداء الداخلى الخفى الذى قرأناه فى أكثر من قصة من قصص يوسف إدريس، كما نجد فيه القيمة المعطاءة رغم بساطتها وتواضعها التى تقيم تماثلا معنويا مع شخصية «النص نص» فى قصة «معجزة العصر».

إن هذه القصص فى مجموعة «لغة الآى آى» «تعبر كما ذكرت فى مقالى القديم عن قوانين أصيلة للتجربة البشرية، وهى قوانين فى حياة المجتمع البشرى لا يعرفها علم النفس ولايبصرها علم الاجتماع ولايرصدها علم التاريخ ولايحددها علم الاقتصاد، ولكنها رغم هذا قوانين فى قلب الحياة، بل لعلها حياة القلب البشرى نفسه يكتشفها وينبض بها هذا الفن العظيم».

على أننى برغم ماتبينته آنذاك من هذا الارتفاع بالحدث العادى الى دلالة إنسانية شاملة فى هذه المجموعة، وبرغم إشارتى الى أن قصصها تصوغ قوانين الخبرة الإنسانية، إلا أننى لم أحدد الملامح الأساسية لهذه الدلالة الإنسانية الشاملة.

وهذا مانحاول أن نحدده فى الفقرات التالية فى ضوء النظرة الشاملة لقصص يوسف إدريس عامة، وإن اقتصرنا على ملمحين أساسيين فى عالمه، هما خصوصيته الواقعية، وموقع الجنس فى هذا العالم.

إن عالم يوسف إدريس القصصى رغم مايتسم به من خصوصية تعبيرية، هو عالم اللحظة التاريخية الاجتماعية المصرية التى عاشها يوسف إدريس ، عالم القرية والمدينة عالم الشخصيات والأوضاع والتناقضات والصراعات والانتصارات والانكسارات التى حفلت بها هذه اللحظة الممتدة. وهو بتعبيره الفنى عن هذه اللحظة قد نقل القصة القصيرة العربية – بحق – نقلة دلالية وجمالية جديدة، وإن كانت لها جذورها القديمة عند محمد تيمور

وطاهر لاشين وعيسى عبيد وغيرهم. وقد نجد فى قصص يوسف إدريس مرحلتين تعبيريتين. مرحلة يغلب عليها الطابع الذى يمكن أن نسميه مشابهة الواقع، الذى يتسم ببنية حدثية ذات منطق طولى عادى فى حركة أحداثها، ومرحلة يغلب عليها طابع التكثيف الرمزى والتحليل الباطنى العميق التفصيلى أحيانا للنفس واللامنطقية أحيانا فى العلاقة بين عناصرها وبنوع اتجاهات حركة بنائها. إلا أن قصصه فى كلتا المرحلتين، وبكلا الأسلوبين مغروزة معجونة منسوجة باللحظة الاجتماعية التاريخية التى يعيشها ويعبر عنها. فما تخلف أبدا عن هذا الرباط الحميم بواقع اللحظة المعيشة.

على أننا لانجد حائطا صينيا يفصل بين كلتا المرحلتين فى قصصه. فما أكثر مانجد سمات المرحلة الأولى باقية فى بعض قصص المرحلة الثانية، وما أكثر مانجد سمات المرحلة الثانية فى بعض قصص المرحلة الأولى.

على أن هذا الارتباط باللحظتين الاجتماعية والتاريخية لم يجعل من قصصه وصفا محايدا، بل كان دائما محاولة لاستقطار خصائصها وأبعادها الظاهرة والخافية، مما أعطى لقصصه خصوصية مصرية حرص يوسف إدريس على تنميتها سواء فى مضامين هذه القصة أو أشكالها. كما كانت قصصه بهذا كذلك نقدا لواقع اللحظة. بشكل مباشر أو غير مباشر – ودعوة متصلة للثورة عليه وتجاوزه وتغييره.

سنجد هذا فى قصصه جميعا – بمستويات مختلفة – سواء فى المرحلة الأولى أو الثانية. إن أحداث قصصه تتشكل دائما من الشخصيات العاملة المطحونة وخاصة فى الريف، وإن صادفناها فى المدينة كذلك. وجدناها فى قصة «فى الليل» التى أشرنا إليها من قبل، وفى قصة «طبلية من السماء» التى يهدد فيها فلاح جائع بأن يكفر لو لم تنزل له مائدة من السماء، وفى قصة «شغلانة» التى يبيع فيها إنسان دمه ليعيش وفى قصة «نظرة» هذه الطفلة الصغيرة الخادمة التى تحمل بصعوبة بالغة صينية بطاطس وتتطلع بنظرة خاطفة فى سيرها المتعثر الى أطفال فى مثل سنها يلعبون بالكرة. كما وجدناها فى قصة «لغة الآى.. آى» وفى قصة «الحالة الرابعة» التى نتبين فيها مفارقة صارخة بين الطبيب الغنى الجميل المتألق والسجينة المريضة المسلولة تاجرة الحشيش ووجدناها كذلك فى قصة «قاع المدينة» فى هذه المفارقة الصارخة بين القاضى الساكن حى الزمالك وشهرت فى قاع المدينة.

على أن هذه المفارقات الطبقية فى قصص يوسف إدريس لاتقف – كما ذكرنا عند حدود الوصف والتشخيص، وإنما تتخذ بشكل مباشر أو غير مباشر طابع الرفض والتمرد، سواء عمليا كما فى قصة «الهجانة» الذين جاء أعيان القرية بهم لحماية مصالحهم

وفرضها على الفلاحين، فيتمرد الفلاحون عليهم ويسرقون أسلحتهم ويطاردونهم خارج قريتهم، أو «قصة الطابور» التى سبق أن تحدثنا عنها.

وقد يتخذ الرفض والتمرد طابع الحلم الطوبوى كما فى قصة «جمهورية فرحات» التى يحلم فيها هذا الصول البسيط بعالم آخر منتظم تسوده العدالة والحرية، وقد يتخذ هذا الحلم طابعا أكثر علمانية وعمقا كما فى قصة «معجزة العصر»، حيث نجد شخصية «النص نص» أو عقلة الصباع الشعبية رمزا لطاقة إبداعية خارقة فى كل منا، ولكنها محتجزة مقهورة بسبب القمع والغفلة والاستبداد والبيروقراطية. وقد يتخذ الرفض والتمرد شكلا نفسيا متساميا بالفن كما فى قصتى «فى الليل» و«مارش الغروب».

والخلاصة أن عالم يوسف إدريس القصصى هو عالم المفارقة الطبقية الصارخة الذى لم يخرج أبداً عن لحظته الاجتماعية التاريخية الواقعية، حتى فى أشد تعابيره الرمزية والمجردة. وهو عالم لاتكرسه هذه القصص، بل تسعى بفضحه ونقده والتمرد عليه والى التطلع والتبشير بعالم جديد آخر. برغم خصوصيته المصرية الشديدة فهو ذو رؤية إنسانية شاملة، ترتعش بروح العدل والتفتح والحرية والتلقائية والانطلاق من الجذور الطبيعية الأولى لإنسانية الإنسان فى تفاعل حار مع أبعاد كونية لاحدود لها.

وفى قلب هذه المفارقة الطبقية فى عالم يوسف إدريس القصصى، تبرز مفارقة أخرى هى بعد من أبعاد هذه المفارقة الطبقية، وإن تكن لها خصوصيتها الإنسانية العامة هى ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة التى تشكل محورا مأساويا من أبرز محاور قصص يوسف إدريس، إن لم يكن أبرزها.

وقصص يوسف إدريس تعبر عن هذا المحور بالحواجز الفاصلة - على تنوعها - بين طرفى هذه الثنائية، سواء كانت هذه الحواجز جداراً كما فى قصة «مسحوق الهمس» أو ستارة (كما فى قصة ستارة) أو عرفا اجتماعيا ريفيا (كما فى قصة «حادث شرف» أو حجابا (كما فى قصة «ماخفى كان أعظم» أو اختلافا دينيا (كما فى قصة جيوكندا المصرية» أو اختلافا بين أجيال (كما فى قصة «حالة تلبس» أو قصة «محطة» أو وحدة (كما فى قصة «دستور ياسيدة» الى غير ذلك. على أن هذه الحواجز الفاصلة لايمكن أن تحول دون تخطى هذه المفارقة تحقيقا للقانون الإنسانى الأكبر. فعلى حد السارد فى شخصية «جيوكندا المصرية» «قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة الرجل والمرأة». إنها «غريزة وحشية مكتسحة كأمطار الصيف فوق خط الاستواء» كما يقول السجين فى «مسحوق الهمس». وتتم مواجهة هذه الغريزة المكتسحة إما بالخيال والوهم كما فى قصة «مسحوق الهمس» أو بالتمسك الظاهرى بغشاء البكارة على حساب البراءة الحقيقية كما فى قصة «حادث شرف» أو بالاستجابة لنداء هذه الضرورة سواء جاء

هذا النداء غامضا من الاعماق البعيدة كما فى قصة «النداهة» أو بالرضوخ بعد مقاومة تختلط فيها الأم بالأنثى كما فى قصة «دستور ياسيدة» أو بالاستجابة الواعية المريدة كما فى قصة «بيت من لحم» وقصة «اكبر الكبائر» أو بشهقات الموت الجائم التى تفضى بشكل تلقائى الى لقاء جنسى مواز لها كما فى قصة «العملية الكبرى».

والحق، أنه فى عالم يوسف إدريس يصبح الجنس أو الحب عامة معنى من معانى القداسة الكونية برغم تناقضه هذا مع القوانين الوضعية والعرفية. فى قصة «أكبر الكبائر» تنمو العلاقة الجنسية بين الشيخة صابحة التى ينشغل عنها زوجها الشيخ صديق بحلقات الذكر وبين محمد الشاب العفى. وفى نهاية القصة يتساءل راويها: «من الذى سيدخل النار عقابا على هذه الفعلة، هل هما محمد والشيخة صابحة أم الشيخ صديق؟» ويختتم الراوى القصة قائلا : «وأكاد أضحك على هاتف ساخر عربيد كالبلياتشو، ينتصب أمامى فجأة، ويؤكد لى أن الشيخ صديق هو داخل النار حتما».

إن الجنس فى أدب يوسف إدريس هو قانون القوانين الإنسانية الذى يفرض نفسه رغم كل العقبات والحواجز، ويكاد يوسف إدريس يجد بين الجنس والحياة وإيقاع الكون كله وحدة حميمة، ففى قصة «أكبر الكبائر» مثلا تقيم القصة توازيا إيقاعيا بين اهتزاز سقف البيت أثناء الممارسة الجنسية، وتهدج صوت الشيخ صديق والذاكرين معه فى حلقة الذكر. «نغمة واحدة تكاد تشمل الكون كله». وفى قصة «العملية الكبرى» تتم الممارسة الجنسية بين الطبيب والممرضة بجوار مريضة تموت، وهى ترمقهما بابتسامة مندهشة وكأنه للحظة توحّد كل شئ واشتبكت إغماءة النهاية بإغماءة البداية، أول البداية ونهاية النهاية». على أن الملاحظ أن المرأة فى أغلب قصص يوسف إدريس هى مجرد أنثى. بل إن المسافة بين أمومتها وأنوثتها يمكن اجتيازها ببعض الجهد كما فى قصة «دستور ياسيدة».

على أن الجنس فى قصص يوسف إدريس قد يكون كذلك إغواء وإغراء بهدف الاحتواء والتغريب والإفساد، وإن اتخذ ذلك شكلا مبالغا فى رمزيته وفانتازيته كما فى قصة «هى» التى تتكشف «هى» فى النهاية فإذا بها رجل منحرف جنسيا هو رمز فى القصة للفساد. وقد يتخذ الجنس شكل الإغواء والإغراء كذلك بوعود وقيم استمتاعية تتنتسب الى الحضارة الغربية مما يفضى الى فقدان الخصوصية الذاتية والروحية الحميمة. فالشيخ عبد العال إمام مسجد الشوبكشى فى الباطنية فى قصة «أكان لابد يالى لى أن تطفئى النور» ينجح فى هداية سكان حى الباطنية المعتادين على تعاطى المخدارات، وهو يقاوم إغراء الفتاة الشقراء الجميلة اللعوب ذات الأصول الغربية الانجليزية. ولكنه مايلبث أن يترك المصلين من سكان الحى، ساجدين وراءه فى صلاتهم مهرولا الى «لى لى» فى ضوء مصباحها الباهر، وجسدها المثير، وقد يكون صحيحا ماقاله يوسف إدريس فى حديث شخصى لبعض المؤلفين

الغربيين الذين كتبوا عنه أنه يقصد بهذه القصة تصوير قبول عبد الناصر لمبادرة روجرز الأمريكية بعد أن راح لسنوات وسنوات يشحن الناس بالتحذير والعداء لأمريكا. وفى تقديرى أن هذا الحديث الذى أجراه يوسف إدريس فى عام ١٩٧٨ كان متأثرا بالمناخ العام فى هذه السنوات التى كان العداء فيها للنظام الناصرى على أشده، وأياما كان الأمر، فليس لزاما علينا أن نأخذ بتفسير الأديب لأدبه. وإنما ينبع التفسير من العمل الأدبى نفسه. ولهذا فإننى أرى فى هذه القصة تعبيرا عن إرادة ودعوة إلى الخصوصية ورفض وإدانة الإغواء الحضارى الغربى. إن هذه الإرادة، وهذه الدعوة هما من أبرز سمات فكر وفن يوسف إدريس، التى عبر عنها فى مقالاته وقصصه ورواياته. ولعل قصة «معاهدة سيناء» رغم ركاكتها الشديدة أن تكون محاولة للتعبير الزاعق عن هذه الخصوصية ففيها نجد عاملا مصريا يبادر بالتوفيق فى نزاع فنى بين مهندس روسى وآخر أمريكى. قد تكون القصة تعبيرا عن مفهوم عدم الانحياز، ولكنها تتضمن على أية حال استقلالية السلوك المصرى وخصوصيته. على أن هذا لايعنى أن يوسف إدريس بدعوته الى الخصوصية كان ضد الحضارة الغربية، بل كان معها، وداعيا الى الاستفادة منها دون التفريط فى خصوصيتنا الفكرية والتعبيرية الفنية. ولعل قصة «الحادث» أن تكون مثالا على ذلك. ففى هذه القصة تبرز جرأة طفل غربى فى السباحة بتشجيع من والديه على حين تقف أم ريفية مصرية ترتعش خوفا على الطفل، وهى فى قريتها تحرم ابنها من أى ممارسة مماثلة خوفا عليه، مما جعل منه جثة متضخمة بليدة. إنها دعوة واضحة للتعلم من الغرب، وهى جزء من رؤيته الإنسانية العامة.

إن تركيز يوسف إدريس فى قصصه على البعد الجنسى باعتباره القانون الأكبر فى الحياة الإنسانية، بل فى إيقاع الكون كله، هو فى الحقيقة امتداد لرؤيته ودعوته إلى احترام ومعايشة ماهو طبيعى، غريزى، بدائى، أصيل، بما يتيح للإنسان التحرر من القيود والأنظمة القمعية والمصطنعة سواء كانت أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية، أو سياسية أو فكرية أو حياتية عامة التى تحول دون انطلاق إنسانيته التلقائية. ولعلنا نجد هذا المفهوم فى قصته «أحمد المجلس البلدى» هذه الشخصية الريفية البسيطة التى ناضلت طويلا من أجل تركيب رجْل صناعية بدلا من رجله المقطوعة. ولكنه سرعان مايتخلص منها بسبب عرقلتها لعلاقاته التلقائية المباشرة مع أبناء بلدته. وفى قصة «يموت الزمار» نقرأ هذه الصرخة ذات الدلالة العميقة فى أدب يوسف إدريس «ما أبعد المسافة بيننا وبين البدء» !

وقد يكون استكمالا مفيدا لتعرفنا على عالم يوسف إدريس القصصى أن نتبين الملامح الأساسية كذلك لمنهجه فى التعبير عن هذا العالم. إن يوسف إدريس يعبر عن عالمه وأفكاره بالأحداث. إنه يبدع فى حكاية تفاصيل هذه الأحداث، وفى التتبع الدقيق لمساراتها

وتحولاتها سواء بشكل مباشر، أو من خلال تحليله للدواخل العميقة لشخصيات قصصه وتفسير ردود فعلها وتحولاتها النفسيه والاجتماعية، وقد يغلب التحليل والتفسير النفسى الباطنى لشخصياته فى المرحلة الثانية من كتاباته القصصية على المتابعة الوصفية الخارجية التى كانت تتسم بها المرحلة الأولى من هذه الكتابات. ولهذا تختلف البيئة القصصية فيما بين المرحلتين فقد يغلب على المرحلة الأولى السرد المتماثل مع الحركة الطويلة الزمنية المنطقية العادية للأحداث ويغلب على المرحلة الثانية التداخل بين لحظات الزمان المختلفة والانتقال فيما بينهما انتقالا غير منطقى أحيانا تعميقا للتأثير الإبداعى للقصة، فقد تبدأ القصة فى بعض الأحيان من نهايتها مثلا كما فى قصة «النداهة».

ويحرص يوسف إدريس فى صياغته القصصية على التعبير بالجملة الاسمية كما سبق أن أشرنا، وذلك خلقا وتأكيدا للحضور والمعايشة الحية الحميمة. فضلا عن غلبة ضمير المتكلم فى كثير من قصصه الذى يضفى على القصة جوا من الإفضاء الذاتى المشبع بروح الشعر، وإن جنح أحيانا الى الخطابية الزاعقة. وهو يستخدم لغة هى عجينة مكثفة لينة فى آن من الفصحى والعامية النابعة من طبيعة الأحداث والأجواء والشخصيات التى تصورها القصة.

على أن يوسف إدريس مغرم كذلك فى كثير من أبنيته القصصية بالاستعانة لا بالأحداث والتحليلات والتفسيرات، وإنما بالصمت والسكون تعميقا نفسيا ودراميا للحظة معينة من لحظات أبنيته القصصية ففى قصة «النقطة» نقرأ «المشهد صامت ساكن .. صمت ساكن، ولكنه فى نفس الوقت غير مضئ». والواقع أن الصمت كأداة تعبيرية فى قصصه هو تعبير عن الباطن النفسى الدال أكثر، مما هو تعبير عن حقيقة خارجية. نقرأ فى قصة «حالة تلبس» وهو يصور متابعة عميد الكلية للفتاة وهى مستغرقة فى امتصاص سيجارتها. «الدنيا حافلة بمؤامرة صمت تام، سكون غريب لايمكن أن يكون بفعل قوة خارجية قاهرة، سكون ليس خارجه سوى العدم، سكون عالم خال من الحياة تماما. ليس فية حياة سواه وسواها، وهى فى اقصى درجات الاستمتاع وهو فى أقصى درجات الانفعال». وفى قصة «حوار خاص» نقرأ «كانت العربية تنطلق بسرعة مائة وعشرين كيلو متر، وكان الصمت – إلا من أزيز الهواء والموتور – كاملا،حيث صمت الصحراء الأصفر، حيث الكون حين تتوقف الحركة خارجه وكأنه مات» وفى قصة «معجزة العصر» «الصمت المطبق، سوف يحل صمت سيمتد الى آلاف السنين». وفى قصة «الجرح» نقرأ «لاشئ سوى السكون.. سكون غامض مثير. ملئ بأسرار وألغاز، سكون الأسر ومعسكرات الاعتقال سكون مرعب مخيف، سكون البحيرة التى عبدها القدماء».. وما أكثر الأمثلة الأخرى.

من تشخيص يوسف إدريس للمشاهد الخارجية والمشاهد النفسية الداخلية ولمختلف التحولات والتعابير الرمزية عن الخفايا والخبايا العميقة وبالثنائيات المتصارعة المتصادمة فى المجتمع وداخل النفس وبين الفرد والمجتمع وبين الرجل والمرأة، من التطلع الى تحقق ما هو طبيعى، أصلى، ضرورى، ينتسب الى لحظة حميمة من لحظات البدء البعيد، وإن يكن فى الوقت نفسه يدق أبواب الحلم القادم المأمول، من قلب هذه العملية المتوترة المشحونة بالتناقضات والمجاهدات.. تبرز القيم الجمالية لقصص يوسف إدريس ويرتفع نشيج رسالتيها الفنية والإنسانية.

والواقع أن أدب يوسف إدريس عامة هو فى جوهره أدب رسالة، بل أدب دعوة جهيرة، ناقدة محرّضة، دعوة للعودة الى، الانطلاق نحوكل ماهو صحّى، وصحيح، وطبيعى، وحر، وعدل، وإن لم تفقد هذه الدعوة صياغتها الفنية المبدعة. ولهذا نجد يوسف إدريس فى قصة «العملية الكبرى» يسخر بل يدين أستاذه الطبيب الكبير الذى يمارس الجراحة من أجل الجراحة كمجرد متعة علمية. لاشئ من أجل ذاته. كل شئ من أجل الإنسان. ولهذا فالقصة عنده رسالة أخلاقية واجتماعية وإنسانية ومعرفيّة، وهى رؤية واقعية شديدة الواقعية مهما اختلفت أشكالها وأساليبها التعبيرية والفنية، بل يكاد أدب يوسف إدريس أن يكون محاولة للإجابة العملية على التساؤل الكبير والخطير الذى نجده فى نهاية قصة «حامل الكراسى». وهى قصة الرجل المصرى الطيب الذى أمره «بتاح رع» منذ آلاف السنين أن يحمل هذا الكرسى. وهو ينتظر أن يأمره «بتاح رع» ليضعه على الأرض. وعندما يكشف له راوى القصة أن فى الكرسى قطعة من جلد غزال مكتوب عليها «ياحامل الكرسى .. لقد حملت مافيه الكفاية وإن لك أن تملك الكرسى ... وحين تموت يكون لأولادك ... ويقرؤها لحامل الكرسى، لايستجيب الرجل لما يقول، لأنه لايعرف القراءة وهو لايصدق قراءة الراوى له، إلا إذا قدم له أمارة تدل على علاقته بـ «بتاح رع». ويسأله «معاك أمارة» ؟

ويقف الراوى عاجزا، ويرفض الرجل الطيب إنزال الكرسى ويواصل مسيرته المضنية. ويتساءل الراوى ماذا يفعل؟ هل يسقط الكرسى عن كتف الرجل بالقوة؟ أم يكتفى بالسخط عليه أم يرثى لحاله، أم يصبّ اللوم على نفسه هو لأنه لايعرف الأمارة!

وفى تقديرى أن قصص يوسف إدريس وأدبه عامة هى محاولة مسئولة لكي يعرف الأمارة ويمتلكها، أى يعرف ويمتلك القانون الذى يتيح للشعب المصرى أن يتبوأ كرسيه التاريخى الذى يحمله على كاهله طوال هذه السنين، وأن يصبح صاحب الأمر والنهى فى النهاية.

إن البحث عن «أمارة» هو البحث عن قانون لصناعة وعْى أفضل ومستقبل أفضل لشعبنا المصرى وخاصة لقواه المنتجة العاملة المطحونة، وهذه هى جوهر الرسالة الجليلة العميقة لأدب يوسف إدريس.

يوسف إدريس فى ذكراه الأولى

لم يمر عام على وفاة أديبنا الكبير يوسف إدريس الا وأخذت تنوشه بعض الأقلام المتعالية الجائرة! حقا، إن موت الأديب ليس بمانع عن نقد أدبه، بل لعل حضوره الحى وقيام العلاقات الاجتماعية والشخصية الحميمة أو غير الحميمة معه، أن يحدا من موضوعية النقد بالمجاملة الشخصية أو بالخلاف الشخصى.

ولكن هناك فارقا بين النقد الموضوعى والنقض أو إهدار القيمة أو التهوين منها بالمقارنات والمفاضلات التى ساد بعضها فى نقدنا العربى القديم، أو بالأذواق والعلاقات الشخصية التى تغلب أحيانا على بعض جوانب من نقدنا المعاصر، والتى يسعى اصحابها الى أن يجعلوا منها أحكاما قاطعة توقيفية تحتكر منصة القضاء الأدبى، وأخشى أن يفضى بنا هذا النهج الى التراخى عن الاهتمام بما هو جوهرى فى حياتنا وخبراتنا الادبية المعاصرة، ويشغلنا عن واجب تجديد معرفتنا بأدبائنا الكبار تجديدا وتطويرا لذاكرتنا التراثية واحتفالا إيجابيا موضوعيا.

ولهذا رأيت أن يكون ردى على ما يتعرض له يوسف ادريس هذه الأيام من رشاش بعض الأقلام، هو تكريس هذا المقال تحية لذكراه بمناسبة مرور عام على وفاته. وقد اقتصر على بعض جوانب من أدبه القصصى أى قصته القصيرة، فلعلها ان تكون أرفع ابداعه، دون ان يعنى هذا اقلالا من قيمة ابداعه الادبى الآخر فى الرواية والمسرح والمقال الأدبى والسياسى.

ولعل يوسف إدريس أن يكون من أقدر أدبائنا العرب إدراكا لخصائص ومقومات فنه القصصى ووعيا برسالته الخاصة المرتبطة بهذا الفن وحرصا على تطويرها تطويرا متصلا عبر حياته الادبية كلها، وبفضل هذا استطاع ان ينقل القصة العربية نقلة ابداعية تشكل مرحلة جديدة فى تاريخها.

يقول يوسف إدريس فى شهادة له «نشرتها مجلة (فصول) المصرية فى يوليو — سبتمبر ١٩٨٢» إن القصة القصيرة فن صعب يحتاج الى قدرة للأخذ بتلابيب لحظة فنية خاطفة والتعبير عنها فى كلمات، لقد اخترع بيكاسو ذات مرة طريقة لرسم لوحة فوسفورية تختفى بعد دقيقة. هذه الدقيقة هى القصة القصيرة، هى اقتناصى لحظة اكتشاف خارقة»، أحيانا أكتشف لحظة موسيقية فأكتبها قصة «...» هذه اللحظة هى معادل لما نسميه الاكتشاف العلمى «فالقصة عندى وسيلة لخلق كون» ان اللحظة عنده ليست لحظة

هامشية أو عابرة أو طارئة، وإنما برغم لحظيتها ذات دلالة عامة، وهذا معنى أنها معادل للقانون العلمى، ولا شك أن ثقافة يوسف إدريس العلمية فضلا عن خبرته الانسانية العميقة وراء هذا الادراك المرهف للقصة القصيرة ووراء قدرته على اكتشاف واقتناص سرها. على أن هذه اللحظة ليست لحظة ساكنة جامدة، وليست تعبيرا عن نمط مجرد، وانما هى خبرة انسانية متوترة لها خصوصيتها الشديدة ولكنها تصلح ان تكون قانونا عاما لو توافرت شروطها على أنه الى جانب هذا الجانب «اللحظى - والعام» معا للقصة القصيرة فانها عند يوسف إدريس منذ البداية كانت طريقته فى التفكير ووسيلته لفهم نفسه والاطار الذى يرى العالم من خلاله كما يقول. أى إن القصة القصيرة عنده كانت وسيلة معرفية نعم، كانت وسيلة معرفية على المستويين الذاتى والانسانى العام، ولكنها كانت كذلك - وربما أساسا - وسيلة لتحديد معالم مصريته. والبحث عن مصريته كان يتجسد فى البحث عن طريقة مصرية للكتابة، أخذ يبحث عنها - كما يقول فى شهادته - داخل نفسه وداخل دائرة الاصدقاء والمعارف المحيطين به، أى اتجه الى الكائن الحى وليس الى الكتب، فأنا كاتب مؤمن بقضية الشعب، نشأت - كما يقول - من قلب الحركة الوطنية متسمعا نبضها.. وشعرت أن القصة القصيرة تجعلنى أكثر فاعلية فى خدمة الشعب : القضية إذن ليست فى البحث عن طريقة مصرية فى ذاتها للكتابة، بل طريقة مصرية للتعبير عن المصرية المتجسدة فى قضايا الشعب المصرى. ولهذا نراه يقول بحسم فى شهادته هذه «لو وجدت اننى أستطيع خدمة هذه القضية فى مجال آخر غير كتابة القصية لاتجهت الى هذا المجال لم أكن أريد بالضرورة ان اصبح كاتب قصة قصيرة، بل كان دافعى أن أصبح كاتبا شعبيا فحسب».

لعلنا نجد هذه الدعوة الى الكتابة المصرية، بل الى الخروج من النسق الغربى فى كتابة القصية القصيرة عند عيسى عبيد فى مقدمته لمجموعته القصصية إحسان هانم التى صدرت عام ١٩٢٠ وفى مقدمة روايته «ثريا» كما نجدها عند المازنى فى مقدمة روايته «ابراهيم الكاتب»، على ان هذه الدعوة لم ترتبط عندهما بهذا الحس النضالى الشعبى الذى نجده عند يوسف إدريس، ولم تتمكن من ان تتجلى تجليا فعليا فى أعمالهما الفنية كما تجلت فى أعمال يوسف ادريس القصصية عامة والمسرحية بوجه خاص.

والواقع أننا منذ القصة الأولى التى أبدعها يوسف إدريس نستطيع أن نتبين هذا الادراك الفنى وهذا الوعى المبكر بالرسالة الوطنية، وهذا الانتماء الشعبى المصرى.

هذه القصة الأولى هى قصة «خمس ساعات» التى كتبها عقب قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ . وتدور القصة حول ضابط فى الجيش ومناضل سياسى فى الوقت نفسه، أطلق البوليس السياسى الخاص بالملك فاروق الرصاص عليه وتجرى احداث القصة كلها فى غرفة فى مستشفى قصر العينى حيث تبذل محاولات خارقة لانقاذ حياة الضابط عبد القادر. ومن

خلال الراوى نتعرف على ملامحه انها ملامح مصرية «مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصريتك ويجعلك تعيشها من جديد، كان أسمر، تلك السمرة التى إذا تمعنت فيها وجدت فى صفائها تاريخ شعاعات الشمس المجيدة التى صنعت الحضارة على جانبى النيل، وكان كلما تأمله ادرك أنه نما من طمي وادينا ومضغ قمحنا.. وارتدى قطننا وصنعت أذرتنا خلاياه.. وكان يرى فيه الأجداد والآباء والشهداء ويرى كل الناس ويرى نفسه، ويرى كل أولئك القانعين بالآلم». «كنا أيامها – كما يقول الراوى – تحت حكم فاروق، وكانت هناك أحكام عرفية وكان الظلام والسخط يخيم على مصر ويعشش فى قلوب الناس» «يوسف إدريس – الأعمال الكاملة – الجزء الثانى – قصة «٥ ساعات» ص ٧٦٤ ومابعدها – دار الشروق». ان الجريح ضحية النظام الملكى «انه مظلوم، لأننا كلنا مظلومون» وهكذا أصبح جرحه النازف جرح الطبيب والممرضة والتمرجى. «أصبحنا كأسرة واحدة ذات الجرح الواحد». وسوف نجد هذا الجرح الواحد مرة أخرى فى قصة «الجرح» ليوسف إدريس بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات اثناء معركة بورسعيد. «كانوا جميعا يكافحون الموت، لا الموت فى جسد عبد القادر فقط، بل الموت فى جسد مصر كلها». «وحاربنا عدوا قويا لانراه» ويموت عبد القادر. وطوال محاولة انقاذه كانت الحجرة تلهث، ثم لا تلبث أن أخذت تردد حشرجة الأنفاس وهو يموت، كأنها أصبحت الغرفة نفسها جزءا من الاحساس المأساوى العام. ويموت عبد القادر ولكن «حين واريناه تحت الغطاء. كان الشك فى موته لايزال يملأ منا النفوس». انه ايحاء واضح بأن الأمل مايزال قائما.

فى هذه القصة التى كتبت فى بداية الخمسينات نجد فيها مؤشرات مبكرة لما قرأناه فى شهادته التى عرضنا لبعض فقراتها، بل للعناصر الاساسية لرحلته القصصية كلها بعد ذلك، وإن تطور بالطبع مستوى التعبير والتركيز والرؤية. وعبد القادر – بالمناسبة شخصية حقيقية، والقصة قصة حقيقية. فعبد القادر هو شقيق المناضل العمالى اليسارى احمد طه الذى كان نقطة البداية فى ارتباط يوسف ادريس نفسه بالحركة اليسارية. على أن المهم أن هذه القصة الأولى تعبر عن الطابع المصرى الذى سوف يحرص يوسف ادريس على ابرازه فى كل أعماله المقبلة لا فى المعانى والملامح فحسب، بل سيحاوله بعد ذلك فى أشكال وبنية التعبير الفنى كذلك. وسترتبط – كما رأينا فى القصة – المصرية بالوعى والنضال ضد التعسف والظلم السياسى والاجتماعى وبالتوجه نحو الشعب.

وستتجلى دائما هذه المفارقة وهذه الثنائية بين العلم والموت اللتين أحسسنا بهما فى هذه القصة، وفى ثنائيات أخرى فى مختلف قصصه بعذ ذلك. وهكذا تكاد هذه القصة القصيرة الأولى أن تكون البنية القاعدة لعمارته الفنية الشاهقة التى تعددت طوابقها وتنوعت وتطورت دلالاتها وجمالياتها،وبخاصة لغتها التى وحدت بين فصاحة الفصحى وحيوية

وتلقائية العامية فى تكامل فنى فريد. فى مجموعته الأولى «أرخص ليالى» سنلتقى بشخصيات فلاحية وشعبية وفئات اجتماعية من قاع المجتمع تعانى مختلف اشكال الفقر والقهر والامتهان، وسنلتقى بها كذلك فى قصص أخرى، ولكننا سننتقل من هذه الظواهر الاجتماعية الى النداءات الخفية الباطنية التى تتحكم فى مسلكهم والى بعض الدلالات والرؤى الفلسفية العامة.

وسننتقل فى بنية قصصه من التسلسل المنطقى العادى للأحداث الى منطق اعمق لايقوم على هذا التسلسل المنطقى، بل ستتداخل عناصرها وتتبادل مواقعها مكانا وزمانا مستعينة بالرموز والإيحاءات والمفارقات ومنهج السير الشعبية،ولكن يبقى التوجه العام لقصصه هو التعبير عن حياة البسطاء من العمال والفلاحين والفقراء والمطحونين من الناس وما يعانونه من قمع وحرمان وامتهان. وبرغم هذا فسنلتقى فى بعض القصص بمحاولات للمقاومة مثل مقاومة الفلاحين للهجانة فى قصة «الهجانة» وتحديهم للسور فى قصة «الطابور». وقد تتخذ المقاومة شكل الحلم بعالم جديد مثل حلم الصول فرحات فى جمهورية فرحات، وقد تتخذ المقاومة شكلا رفيعا من التسامى الفنى كما فى قصة «فى الليل» أو «قصة «مارش الغروب». وأغلب هذه القصص هى محاولات انسانية نبيلة عميقة لتجاوز المسافات والحوائط والأسوار من فروق اجتماعية طبقية او محرمات او استغلال او حرمان او سجون او تقاليد عتيقة طاغية، او وصايات سلطوية مفروضة. وهى ليست مجرد وصف من الخارج، بل تتضمن نبضا داخليا حيالها، كما تكاد ان تكون ضمنيا او احيانا بشكل جهير دعوة الى التمرد والتحريض والفعل. فالفن عند يوسف ادريس مرادف للفعل.

على أنه الى جانب هذه القصص المعبرة عن اوضاع القهر والمهانة ومحاولات التجاوز والتمرد، هناك قصص اخرى تغلب عليها الدلالة الفلسفية العامة التى تكاد تجعل من القصة بالفعل كشفا لقانون عام، وان كانت قصصه جميعا تكاد ان تتضمن بشكل او بآخر هذا الكشف للعلاقات الضرورية المفروضة فى حياة الناس الخارجية والباطنية. وهى ليست رؤية قدرية، وإنما هى ثمرة اوضاع اجتماعية سائدة. اما القصص ذات الدلالة الفلسفية فنجدها فى قصة «الرأس» أو المثلث الذهبى التى تحكى عن المثلث الذى تتخذه الحركة الجماعية للأسماك، فإذا خرج رأس المثلث عن موضعه يختل المثلث بعض الوقت، ولكن سرعان ما تتقدم سمكة لتعيد للمثلث بنيته المثلثية ويواصل المثلث مسيرته من جديد، ومثل قصة «الرحلة» التى ندرك فيها قانون التجاوز الابدى بين الماضى والمستقبل، بين الوالد وابنه، وقصة «صاحب مصر» التى تقدم نموذجا لا للمدينة الفاضلة وانما للانسان الفاضل حقا متمثلا فى شخصية عم حسن، ومثل قصة «معجزة العصر» التى تقدم لنا فى شخصية «النص نص» الجوهر الابداعى فى الانسان، الى غير ذلك، وتكاد مقالات يوسف

إدريس الفكرية والاجتماعية والسياسية فى السنوات الاخيرة من عمره، ان تكون امتدادا لقصصه الفنية بأسلوب مختلف، فهى على اية حال نصوص ادبية وفكرية وان لم تكن قصصا بالمعنى الاصطلاحى، وهذا مما يؤكد ان الهم الاكبر والاساسى عند يوسف ادريس – رغم موهبته الفنية الخارقة – كان الهم الوطنى والهم الاجتماعى والهم الانسانى عامة، ولعلنا نجد مصداق ذلك فى ماسبق ان نقلنا عنه فى البداية من قوله «شعرت ان كتابة القصة القصيرة تجعلنى اكثر فاعلية فى خدمة قضية الشعب، ولو حدث اننى استطيع خدمة هذه القضية فى مجال آخر غير كتابة القصة لاتجهت الى هذا المجال».

ولعل بعض كتابنا الحداثيين أو مابعد الحداثيين الجدد سيجدون فى هذا القول خيانة لأدبية الادب أو فنية الفن، اذا انهم يعتبرون انه لا قصدية ولا هدفية للادب والفن بل هما كيانان ابداعيان مطلقان فى ذاتيتهما مستقلان عما عداهما، ولا شك ان من حقهم ذلك، فمن حق كل أديب وفنان أن يجتهد فى إبداعه كما يشاء. ولكن سيظل التقييم الصحيح للادب او الفن – فى تقديرى يتمثل فى مدى تعبيريته الجمالية الابداعية عن خبرة اجتماعية او انسانية حية، واضافته الى خبراتنا الخاصة ووجداننا وثقافتنا العامة. ومن واجب الاجيال الجديدة من ادبائنا تجاوز ادب يوسف إدريس تجاوزا ابداعيا حقيقيا، وليس تجاوزا سطحيا زخرفيا بهلوانيا تهويليا لمجرد الابهار كما يفعل بعض كتابنا، ولكن هذه الدعوة الى تجاوز يوسف إدريس لاتعنى الإقلال من القيمة الرائدة الكبيرة لأدبه، بل لعل هذا التجاوز ذاته أن يكون إقرارا عميقا بفضل ما أبدعه أدب يوسف إدريس والذى أتاح لهذا التجاوز أن يتحقق.

تحية ليوسف إدريس ولأدبه فى ذكراه التى ستظل متجددة مخصبة لوجداننا وثقافتنا العربية وما أشد الحاجة الى المزيد من الدراسات المعمقة لأدبه بعد أن اكتملت معالمه، فضلا عن تعميم أدبه بالنشر الميسر، وبمختلف وسائل الاتصال والثقافة للإذاعة والتليفزيون والسينما والمسرح، فهذا هو السبيل الحق للاحتفال به بل ولتجاوزه كذلك ابداعيا.

من أجل قراءة جديدة لفرافير يوسف إدريس*

أن نكتب فى مناسبة ما، لايعنى بالضرورة أننا نكتب عن هذه المناسبة، وإنما يعنى أن تكون المناسبة تفجيرا لما هو أكبر من حدود المناسبة نفسها، فعندما أشعر بضرورة أن أمسك بالقلم لأكتب عن أديبنا العزيز يوسف إدريس، بمناسبة مرور عام على وفاته، فلست أكتب عن هذه المناسبة الزمنية المحدودة، وإنما اكتب عن مقدار ما استشعره، ويستشعره الملايين من قراء يوسف إدريس – طوال هذا العام – من افتقاد حقيقى له فى حياتنا الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية، بل ببساطة، فى حياتنا المصرية عامة، بكل ما تعنيه هذه المصرية من خصوصية وحميمية.

فلقد كان يوسف إدريس طوال الأربعين سنة الماضية، معنى من معانى مصريتنا، وركنا إبداعيا من أركانها، نختلف أو نتفق معه فى هذه القصة أو الرواية أو المسرحية أو تلك، فى هذه الرأى أو الموقف أو السلوك أو ذاك، ولكن تبقى فوق هذا وذاك، وربما بسبب هذا أو ذاك، القيمة التفجيرية الكبيرة التى كان يمثلها يوسف إدريس. لقد كان الصوت الصارخ فى بريتنا، المنذر أحيانا بالرعود والصواعق، والمبشر أحيانا أخرى بالرعود والصواعق، أو المفجر لها فى كثير من الاحيان تفجيرا ثقافيا فى مختلف جوانب حياتنا.

ولقد كنا نتعامل فى حياتنا اليومية مع يوسف إدريس، مع فكرة وأدبه ومواقفه تعاملا يتعدد ويختلف ويتنوع بتعدد واختلاف وتنوع الأيام والأعمال والمواقف، وعندما يغيب عنا اليوم يوسف إدريس، لا تلبث أن تتلاقى الاختلافات وتتوحد التعددات والتنويعات، لتتجلى فى النهاية المنظومة المتكاملة الرائعة التى يمثلها يوسف إدريس كاتبا ومواطنا وإنسانا، مما يضاعف إحساسنا بالفقد، ومما يفرض علينا إعادة القراءة لكل ما كتبناه من قبل عن يوسف إدريس.

على أنه مما يضاعف حزننا، أن إعادة القراءة التى يقوم بها بعض كتابنا هذه الأيام، تتسم بالاستعلاء والاستخفاف والتجنى على مايمثله يوسف إدريس من قيمة إبداعية كبيرة فى أدبنا المعاصر كله.

وفى الكتاب الفخم الضخم القيم الذى أصدرته هيئة الكتاب عن يوسف إدريس بعد

(*) قد يكون هذا الفصل عن مسرحية الفرافير مقحما في كتاب عن الرواية والقصة، ولكنه قد يستكمل قراءتنا الجديدة لأدب يوسف إدريس في الفصول السابقة.

وفاته مباشرة، نشرت مقالا صغيرا بعنوان «من أجل قراءة جديدة ليوسف إدريس. ثم سارعت – تنفيذا لذلك – الى كتابة مقال مطول فى مجلة «إبداع» عن عالم يوسف إدريس القصصى، أحاول فيه مراجعة كتاباتى السابقة عن بعض مجموعاته القصصية، وتحديد المعالم الأساسية لهذا العالم القصصى.

ولهذا فكرت – هذه المرة – وأنا أعانى الإحساس بفقده، أن أستعيد معايشتى لأدبه، بمراجعة ماسبق أن كتبته عن مسرحه وبخاصة مسرحيته الفرافير التى أثار المقال الذى كتبته عنها كثيرا من الاختلاف عند نشره فى مجلة المصور فى أواخر عام ١٩٦٤ فيما أذكر.

على أنى عندما بدأت محاولتى لإعادة قراءة الفرافير، أخذ الغائب الحاضر يطل على، لا فى هذه المسرحية فحسب، بل فى مجمل منظومته الأدبية والفكرية الموحدة. واختلط فى وجدانى مسرح يوسف إدريس بقصصه القصيرة، برواياته، بمقالاته السياسية والاجتماعية. وأخذت أغوص فيها محاولا الاستبصار بآلياتها وروافعها وثوابتها الاساسية كما فعلت من قبل فى عالمه القصصى. واتذكر كلمة ليوسف إدريس يقول فيها «كلما غاص الانسان فى الداخل يتشكل بناء خارجى». ولقد كان يوسف إدريس بالفعل – كما كان يقول كذلك – «يحفر الى أسفل ويبنى الى أعلى فى آن واحد» وأضيف الى قوله : وبقدر ماكان يحفر يوسف إدريس الى أسفل كانت قدرته على أن يبنى الى أعلى.

وهكذا رحت أتساءل فى ضوء هذه الصورة الشاملة المتداخلة المتكاملة لكتابات يوسف ادريس على تنوعها، ماهى الركائز البنائية الأساسية التى أقام عليها عمائره الشامخة؟

وقد لاأستطيع فى هذا المقال السريع أن أعود الى تفاصيل القراءة التى حاولت بها استخلاص إجابة عامة من مختلف أعماله الأدبية والفكرية على هذا التساؤل العام. وحسبى أن اكتفى بعرض هذه الإجابة العامة باختصار وتركيز كمدخل لإعادة قراءة مسرحيته الفرافير.

أما الخلاصة العامة التى انتهيت اليها من هذه العملية الاستقرائية، والتى سبق أن أشرت الى بعضها فى مقالى السابق عن عالم يوسف إدريس القصصى، فهى سيادة الثنائيات المتجادلة المتداخلة المتشابكة فى كل كتابات يوسف إدريس. وهى ثنائيات تشمل كل شىء من تفاصيل وقائع الحياة الإنسانية وقضاياها الأساسية حتى القوانين الكونية العامة. وأسوق بعض هذه الثنائيات التى تكاد تشكل نسيج هذه الكتابات جميعا: فهناك على سبيل المثال ثنائية العلاقة بين المجتمعى والكونى التى نجدها فى مسرحية الفرافير، بل بين الذاتى والكونى التى نجدها فى قصته القصيرة «أكبر الكبائر». وهناك ثنائية العلاقة بين النداء الداخلى والقانون الوضعى الخارجى كما فى قصته الصغيرة «فوق حدود العقل» أو

بين النداء الداخلى والتقاليد السائدة مثل قصة «النداهة» ، أو بين الظاهر الموحد والباطن المتعدد المختلف مثل «قصة العصفور والسلك» أو بين العام المسيطر والخاص الحميم مثل قصة «الخدعة» ، أو بين روحية الفن وفقر الواقع المادى كما فى قصة «فى الليل» و «مارش الغروب» أو بين الواقع والمثال مثل «جمهورية فرحات» أو بين الاسوار الطبقية والجنسية والعاطفية كالسجون والعادات والقيم الجامدة وبين مواجهتها بالحلم أو التمرد أو الاستسلام، كما فى قصة «مسحوق الهمس» أو قصة «دستورك ياسيدة» الى غير ذلك، وكالعلاقة بين القاضى الغنى والخادمة الفقيرة فى قصة «قاع المدينة» أو مثل نسبية الحقيقة في وجدان كل فرد، وإطلاقيتها الأخلاقية فى وجدان الجماعة كما فى مسرحية «المهزلة الأرضية» وهناك بشكل عام ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة التى تتخذ فى أدب يوسف إدريس تجليات مختلفة، ومثل العلاقة بين الجسدى والمعنوى، وبين الخارج والباطن، وبين الممتع والنفعى وبين الوطنى والانسانى، وبين التنظيم والحرية فى مختلف أعماله الأدبية عامة. ولكن لعل إشكالية العلاقة بين السيد والفرفور أن تكون أبرز هذه الثنائيات، وما أكثر ما فى داخلها من ثنائيات أخرى.

والواقع أن مقالى القديم عن فرافير يوسف إدريس كان مشروطا – كأى كتابة أدبية فى تقديرى – بالظروف الخاصة والعامة المحيطة بكتابته. فقد كنت عائدا لتوى من قرية المحاريق بالواحات الخارجة بعد بضع سنوات من تعذيب وعزلة، ولكن كان هناك ما هو أقسى من التعذيب البدنى وهو التعذيب المعنوى لسياسيين معزولين عن المشاركة فيما كان يتحقق فى مصر أنذاك منذ أوائل الستينات من تغييرات اجتماعية عميقة طالما كانوا يحلمون ببعضها ويناضلون من أجلها. لست أقول هذه مبررا بل مفسرا لتركيزى عند مشاهدتى لمسرحية الفرافير، وكانت أول ما أشاهد فى عالم الحرية، على قضية الحرية فى المسرحية. كان الاحساس بالحرية وبإرادة المشاركة فى العمل والبناء يغمرنى. وكان مفهوم الحرية فى المسرحية يغلب عليه الطابع الإطلاقى على مستوى التاريخ الانسانى كله، ويفتقد الرؤية الاجتماعية تماما. إنها أبدية العبودية بين السيد والفرفور التى لا فكاك منها منذ بداية الخليقة حتى ما بعد الموت فى عالم الطبيعة الصماء. ولهذا رحت أقول فى المقال القديم «ليست هذه قضية الحرية فى عالم اليوم، فلا حرية بلا نظام اجتماعى، بلا مسئولية اجتماعية بلا عمل وانتاج منظمين» ولهذا رأيت فى مفهوم الحرية فى المسرحية دعوة الى الحرية الفردية المطلقة، ولعلى مازلت أرى هذا الرأى فى مفهوم المسرحية للحرية، على أن المسرحية فى مجملها، فى حركتها الحوارية، وإشاراتها الإيحائية، لم تكن تتضمن هذا فقط، أى لم تكن تقف عند هذه الدلالة الإطلاقية المجردة للحرية، بل كانت تزخر بأمور أخرى.

على أن اقتصارى على رؤية هذا الجانب الفلسفى المجرد للمسرحية لم يمنعنى من أن أرى الجديد فى بنيتها الفنية، وفى كسرها للإيهام المسرحى والحائط الرابع، وفى «السامر الشعبى الذى نجح يوسف إدريس أن يجعل منه عملا مسرحيا» على أنى تداركت هذا قائلا «لا نستطيع أن نصف الفرافير بأنها مسرحية درامية، أو مسرحية ملحمية، أو مسرحية غنائية، إنها مسرحية جديدة بالفعل يغلب عليها طابع السامر، وإن زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة، مما يجعل بناءها الفنى قالبا لم يتحقق له الاستقرار بعد». على أنى فسرت عدم الاستقرار هذا بأنى «كنت فى الحقيقة أفتقد روح المسرح عندما ينشط السامر وخاصة فى الفصل الأول، وكنت افتقد جو السامر عندما ينشط المسرح، وخاصة فى فقرات الفصل الثانى. ولكنى – بشكل عام – ما عانيت المعايشة المسرحية، فلم يتحقق إقناع مسرحى شامل وكنت اقصد بهذا روح الدراما بالمعنى التقليدى. والواقع أن مالمسته فى هذه الفقرة السابقة، ولم أتمكن من التنبه الى حقيقتة النظرية آنذاك، هو الثنائية المتشابكة فى بنية مسرحية الفرافير التى لاتشكل هذه البنية فحسب، بل تشكل كما سبق أن ذكرت، جذور منظومة يوسف إدريس الفنية عامة.

وأعود الى الفرافير منذ بدايتها، التى لاتتمثل فى المسرحية فحسب، وإنما فيما كتبه يوسف إدريس من دعوة الى ابداع مسرحى مصرى فى مقالاته «نحو مسرح مصرى». لن أدخل فى تفاصيل هذه المقالات الثلاث التى نشرها فى مجلة الكاتب عام ١٩٦٤، واعادت نشرها هيئة الكتاب فى كتابها الذى اصدرته عن يوسف إدريس بعد وفاته. وإنما سأكتفى بالقول بأنها تكشف – فى تقديرى – عن نظريته العامة فى الفن لا فى المسرح وحده. وهى نظرية ثنائية البناء كذلك. فهى من ناحية مشحونة بحرص شبه دينى، يتمثل فى مجاهدات تجريبية متصلة، لاكتشاف بنية فنية ذات خصوصية مصرية خالصة. على أن هذا لم يكن يعنى عند يوسف إدريس – كما تصور بعض النقاد – الانعزال عن الخبرات الفنية الإنسانية عامة. فقد كان يرى أن طريقنا الى تحقيق شخصيتنا المستقلة فى الأدب والفن والعلم هو أولا تعميق جذورنا فى تراثنا وتاريخنا وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها، أو على حد تعبيره أن نكون تلامذة فى دراستنا لمختلف الخبرات العالمية، وأن نكون مصريين فى خلق علومنا وفنوننا وآدابنا. إنها إذن خصوصية إبداع لاتتنافى مع عمومية التأثير والتأثر والاستفادة من الخبرات الانسانية، إنها ثنائية متداخلة متجادلة متفاعلة، وليست ثنائية استبعادية ضدية، كما تذهب بعض الاتجاهات الاصولية الدينية أو القومية الشوفينية مثلا فى مجالات الأدب والفكر والعلم والحضارة عامة.

ولعلنا نتبين كذلك نظريته الفنية فى حرصه على التأكيد بأنه فنان مفكر، كان يقول «أريد فنا يدعو الى التفكير وتفكيرا يحقق الفن». والفن عنده ليس مجرد إمتاع بل

هو امتاع مفيد فى وقت واحد، وهو كذلك امتاع وقضية أى امتاع وتحريض على فعل تغييرى.

هذه الرؤية الفنية التى نجدها فى مقدماته النظرية لمحاولته إقامة مسرح مصرى، والتى أشرنا الى تجلياتها المختلفة فى كتاباته الأدبية، سنجدها بشكل مركز فى مسرحيته الفرافير، التى لم أتوقف – للأسف – فى مقالى القديم إلا عند جانبها الفكرى الفلسفى الخاص بقضية الحرية.

على أن أهم مايميز الفصل الأول من مسرحية الفرافير، التى تتكون من فصلين، هو غلبة النقد الاجتماعى على هذا الفصل. وهو نقد اجتماعى يتم فى الحوار بين السيد والفرفور دائما، ويتعرض لمختلف صور الفساد والتخلف فى حياتنا، بل يتضمن كذلك بشكل عابر نقدا سياسيا وخاصة فيما يتعلق بسياسة أمريكا ودور اسرائيل. على أن الفصل يعبر عن نقده تعبيرا كاريكاتوريا تهكميا كاشفا واقع المفارقات الصارخة فى حياتنا. ويبلغ التعبير الكاريكاتورى التهكمى مبلغ التهريج والخفة والنكات المسطحة فى تناوله لمختلف الأوضاع، وهو ينتقل بجمل حوارية سريعة من موضوع الى آخر، من مهنة الى أخرى، ينتقد بها الصورة العامة لمجتمعنا.

إلا أن هذا النقد الاجتماعى برغم ما يتسم به الحوار من خفة تصل الى حد التهريج كما ذكرنا، فإنه يمس بعمق فى الوقت نفسه الصميم من بنية النظام السياسى والاجتماعى. ونلاحظ أن الفرفور هو الذى يوجه النقد دائما. ولهذا يكاد يبرز النقد الاجتماعى فى هذا الفصل الأول كأنما هو جوهر المسرحية. ولكن سرعان مايتضح لنا فى قلب الفصل الأول نفسه أن هناك جوهرا آخر للمسرحية لا يتعلق بالقضايا الاجتماعية، وإنما يتعلق بقضية نظرية هى قضية العلاقة بين الحاكم والمحكومين، بين الرئيس والمرءوس، بين السيد والعبد، لا فى هذه اللحظة الاجتماعية الآنية التى ينتقدها حوار هذا الفصل، وإنما كقضية تعانيها البشرية فى تاريخها الطويل منذ بداية الخلق، خلق المؤلف لهذه المسرحية ذات الدلالتين التاريخية والكونية. وهكذا تتداخل القضايا الاجتماعية والتاريخية والنظرية، فنعيش نقد الواقع الاجتماعى الآنى، ونقد بنية السلطة فى تنويعاتها المختلفة عبر التاريخ، ويتداخل المجتمعى والتاريخى، العملى والنظرى فى بنية المسرحية. وفى نهاية المسرحية تنتقل هذه الثنائية المتداخلة الى مستوى آخر بين الإنسانى والكونى عندما يموت السيد والفرفور بحثا عن حل يحررهما من العلاقة التى تربط بينهما. على أن هذه العلاقة المتسلطة تلاحقهما عندما يتحول السيد الى إلكترون والفرفور الى بروتون يدور حول الإلكترون الى آبد الآبدين.

وهكذا بين المجتمعى والتاريخى، بين الإنسانى والكونى، بين التهريج الضرورى فى لغة الحوار فى الفصل الأول ورصانته الفلسفية الضرورية أيضا فى الفصل الثانى تتشكل بنية المسرحية.

وبرغم الثنائية البارزة الجهيرة المتصلة طوال المسرحية التى تتحرك بها المسرحية بين السيد والفرفور، والتى تكاد تعبر فى مظهريها الدلالى والتاريخى عن علاقة استبعادية ضدية، فإننا نتبينها عبر المسرحية كلها علاقة ثنائية متجادلة متداخلة متفاعلة بين السيد والفرفور. فالفرفور يلعب فيها فى الحقيقة دور السيد عمليا، فهو سيد الحوار وسيد الفكر وسيد الحركة طوال المسرحية، ولايكاد أن يكون للسيد مظهر سيادى. بل لعلنا نكاد نتبين ما يشبه الألفة بينهما طوال المسرحية وبخاصة فى نهايتها. فهما يبحثان معا عن حل لهذه العلاقة التراتبية بينهما. يبحثان معا عن طريقة للمساواة فيما بينهما. بل يقبل السيد أن يتحول الى فرفور، وأن يتحول الفرفور الى سيد، كما يقبل أن يرتفع الفرفور الى مقامه ليصبح هناك سيدان فى مرتبة واحدة، ويواصلان معا حتى نهاية المسرحية البحث عن حل لتحقيق المساواه، فيقبلان الانتحار معا، لعلهما يجدان الحل فى عالم الأموات، وفى هذه المرحلة، نجد السيد يتحدث الى الفرفور حديث المودة. فهو يصر مثلا قبل الموت على أن يودعا بعضهما «بكلمتين حلوين» بل يكاد السيد أن يصبح الفليسوف المدافع عن الحياة بعد أن اختار الموت حلا لمشكلة العلاقة بينهما. فهو يقول للفرفور «افرض لقيناه (يقصد الحل) ونتساوى **المساواة التامة** اللى إنت عاوزها. فحل إيه ده اللى يحل وينهى» بل يقول «الحياة بدون حل أحسن مليون مرة من الموت بحل، دى الحياة نفسها حل ياوله، جايز ناقص إنما الشطارة نكمله مش نلغيه» وهذا ما يدفع الفرفور الى أن يبدى إعجابه الشديد بحكمة السيد قائلا له «وأنت باينك قلبت بنى آدم على طول، والنبى أنت تستاهل بوسه على رأيك ده».

وهكذا تتحول ثنائية السيد والفرفور الى وحدة متآلفة تتبادل الرأى والمشورة والمودة، ولعلنا نتبين من كلام السيد أن القضية التى يبحثان لها عن حل ليست قضية المساواة، بل قضية «**المساواة التامة**». وعلى هذا فهذه الرؤية التامة الإطلاقية التى يتمسك بها الفرفور هى المسئولة عن المشكلة التى يواجهانها. بل لعل السيد هو الذى يقدم رؤية مستقبلية لحل هذه المشكلة المستعصية الحل قائلا «مسيرنا نعرف إذا كنا ماعرفناش إحنا، بكره يجى اللى يعرف». لقد اختفى تماما المؤلف الكونى لهذه المسرحية، لهذا التاريخ، وأصبح على الإنسانى عبء اكتشاف الحل.

على أن المهم هو أن الثنائية بين السيد والفرفور فى المسرحية ليست ثنائية ضدية، بل ثنائية متشابكة متجادلة متفاعلة كما سبق أن ذكرنا وهو مما يعطى للعلاقة بينهما طابعا تسلطيا شكليا خالصا بغير مضمون اجتماعى ويقصر الحرية على مفهوم ليبرالى فردى

خالص. كما تبرز فى نهاية المسرحية إرادة الحياة ومحبتها لا فى كلام السيد وهما مقبلان على الموت، وإنما فى كلمات عامل الستارة كذلك الذى يريد التعجيل بإنهاء المسرحية، بموتهما، بل لعله هو الذى يقوم بتنفيذ عملية الشنق متعجلا العودة الى بيته فزوجته «بتولد الليلة دى ولازم أجرى ألحقها». إنه يساهم رمزيا فى التعجيل بالموت، ليلحق بلحظة ميلاد!. وهكذا يتشابك الموت والحياة فى نهاية المسرحية، سواء على لسان السيد أو على لسان فرفور آخر فى المسرحية هو عامل الستارة..

على أن المسرحية فى بنيتها الفنية الخالصة، ترتكز كذلك على الثنائية المتداخلة، فهى تجمع بين المباعدة - بالمعنى البرختى - بين التمثيل والمشاهدة استبعادا للاندماج الانفعالى الدرامى، وتأكيدا للوعى والفكر، وبالتالى إثارة لعنصر التحريض، وبين الاندماج الانفعالى - بالمعنى الارسطى. وهكذا نجد فى المسرحية تداخلا فى بنية السامر الشعبى والمباعدة البرختية والتمثيل التلقائى الارتجالى من ناحية، وبين بنية الاندماج الدرامى التقليدى مهما اختلفت وتنوعت أشكاله.

وبرغم أن مسرحية الفرافير تدور حول رفض الفرفور لفرفوريته أى لعلاقة التبعية التسلطية، فإن هذه الفرفورية تجعل منه طوال المسرحية سيدا بغير منازع كما سبق أن أشرنا. على أنه فى رفضه لفرفوريته وتمرده على طبيعة علاقة التبعية - الشكلية - مع السيد، فإنه يعبر عن إرادة البحث عن علاقة أخرى، عن بديل آخر للعلاقات الإنسانية، أو بالتحديد لطبيعة السلطة. وهكذا تلتقى المعرفة المستمدة من الرفض والتمرد بالتحريض المستمد من البحث عن بديل، أى الخروج من حدود المعرفة الى آفاق الفعل حتى لو كان الفعل هو نهاية لكل فعل واندماجا فى الطبيعة المعتمة! ومع ذلك يبقى فى النهاية التحريض على البحث عن حل، التحريض على الفعل. «شوفوا لنا حل. حل ياناس. لازم فيه حل».

وهكذا تنتقل بنا المسرحية من نقد التاريخ الكلى والآنى الى الاندماج فى الطبيعة الكونية عبر الانتحار بحثا عن حل، ثم تنتهى بنا بالدعوة الى التاريخ، الى معاناة الحياة حتى ولو لم يكن فيها حل، دون أن نتوقف عن البحث عن حل.

ولهذا، فالمسرحية رغم دعوتها الجهيرة الى الحرية الفردية المطلقة، فهى تحريض على طلب الحرية والمساواة والحرص على الحياة مهما اعتورها من نقص، مما يفرض بالضرورة، ضرورة النقد الذى يعمق - رغم آنيته الاجتماعية - الدعوة النظرية الكلية الى الحرية نفسها، وإن غلب عليها الطابع الفردى الخالص. على أن ممارسة النقد الاجتماعى قد تكون نقدا لهذا الطابع الفردى الخالص للحرية.

وهكذا تبدو لى اليوم مسرحية الفرافير. وأتساءل : هل حاجتنا هذه الأيام الى الحرية

الحقيقية الفردية والمجتمعية على السواء لمواجهة كل ما يتعرض له مجتمعنا من قيود وأخطار هى التى تدفع لاشعوريا الى هذه الرؤية المتفائلة للمسرحية، أم أن القراءة التفصيلية الداخلية للمسرحية فى ضوء الرؤية الشاملة لمنظومة يوسف إدريس الفنية هى التى أتاحت ذلك؟

أيا ما كان الأمر، فسوف تتجدد دائما قراءة يوسف إدريس، بتجدد الحياة من حولنا، وسيظل إبداع يوسف إدريس قيمة ملهمة لجسارة التجديد فى ثقافتنا العربية.

ولعل هذا أن يكون عزاءنا المتجدد على إحساسنا العميق بفقد يوسف إدريس. وتحية دائمة له فنانا ومفكرا ومحرضا عظيما على طريق الحرية والابداع والتقدم ومحبة الإنسان وكرامته..

تأمـــلات
فى عالم يحيى الطاهر عبد الله

تكاد الرؤية الشاملة لعالم «يحيى الطاهر عبد الله»* تكتمل بفضل الدراسات والتحليلات العديدة والمتنوعة التى قام بها بعض كبار دارسينا ونقادنا، وبخاصة الدراسة العميقة القيمة الشاملة التى قام بها الاستاذ «حسين حمودة» لهذا العالم فى تفاصيله الدقيقة، وفى رؤيته الجوهرية العامة (١).

ومع هذا تبقى، وستبقى دائما بعض الأسئلة الإشكالية حول هذا العالم البالغ الغنى والخصوبة والعمق وتكاد تدور أبرز هذه الأسئلة الإشكالية حول ثلاث قضايا رئيسية نتبينها فى كتابات بعض الدارسين والنقاد.

القضية الأولى تتعلق بمدى انتساب قصص «يحيى الطاهر عبد الله الى «البنية القصصية»، وذلك بسبب غلبة «الطابع الشعرى» عليها، وخاصة فى قصصه الاخيرة.

القضية الثانية تتعلق بهذا الطابع الصعيدى المحلى لهذه القصص بعناصرها وأجوائها ورموزها، أو على أكثر تقدير بثنائيتها المتراوحة والمتعارضة، بين القرية الصعيدية والمدينة الكبيرة.

القضية الثالثة وهى الطغيان القدرى والدائرة المغلقة على أحداث هذه القصص مما يسبغ على عالمها طابعا مأساويا متشائما.

ولنعرض لهذه القضايا الثلاث ببعض التفصيل.

(١) نص أدبى بين القصة والقصيدة :

الحق، أننى أكاد أقرأ «يحيى الطاهر عبد الله شاعراً أكثر مما أقرؤه قصّاصا، بل أكاد أعدّه واحداً من ثالوث شعرى متقارب الملامح والسمات الفنية، يتألف منه ومن «عبد الرحمن الأبنودى» «وأمل دنقل»، وهى ملامح وسمات قد ترجع الى أصولهم وظروف حياتهم الصعيدية المشتركة، والى سنّهم وخبرتهم المتقاربة ولكنها فوق هذا كله. ملامح وسمات فنية، وأقول فلسفية كذلك. ففى نصوصهم الأدبية – على اختلاف أنماطها وأساليبها التعبيرية – نجد الصور الملموسة البارزة الناتئة والغائرة، الحادة التقاطيع، الصريحة الدلالة، بل القاطعة فى أغلب الأحيان، لا فى بنيتها التعبيرية فحسب، بل فى رؤيتها

الاجتماعية الطبقية كذلك، فضلا عن ارتباط هذه الصور بمختلف أساليب تراثنا الدينى، وتراثنا الأدبى الفصيح والشعبى على السواء، وانتظامها فى أغلب الأحيان فى نسيج بنية حكائية.

إن «يحيى الطاهر عبد الله» شاعر، على الأقل بالمعنى الشعبى، سواء كان حاكيا للسير الشعبية فى الصورة التقليدية التى نعرفها، أو مبدعا لها. على أنه فى الحقيقة شاعر فى رؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وتعبيره عنها فى مختلف نصوصه الأدبية، على تنوع أساليبها، وهو شاعر بلغته التى تجمع بين الإشارة والحلم، بين الوصف والترميز، بين التقرير والإيحاء، بين التحديد الجزئى والرؤية الشاملة، بين الواقع والأسطورة، بين الواقعى والشطح الى ما فوق الواقعى وهو شاعر فى بنية العديد من نصوصه الأدبية التى يغلب عليها طابع التكرار النغمى للعبارات، والتقطيع والانتقالات لا البنية الطولية، مكانا وزمانا، شأن طابع أغلبية الأبنية القصصية وخاصة التقليدية منها. وهو شاعر فى النهاية بهذا الرفيف العذب من التعاطف العميق مع محنة الإنسان، وكشفه لكنوز إنسانيته الدفينة.

قد نتبين هذه البنية الشعرية بشكل مكثف جهير فى كتاباته الأخيرة، وخاصة فى مجموعته «الرقصة المباحة»(٢) إلا أننا يمكن أن نتابع هذه البنية الشعرية فى تطورها منذ كتاباته الأولى. ولهذا أكاد أقول : إن نصّه الأدبى فى مجمله هو رحلة تعبيرية من البنية الوصفية الحدثية الممتزجة بالتعبيرية الشعرية – لا كترصيع جمالى، وإنما كجزء حميم من البنية العامة – الى البنية الحكائية التى تقترب من الأساليب المختلفة فى تراثنا الشعبى من مقامات وسير شعبية، وأمثال وحكم شعبية، وتعابير مستلهمة من القرآن والتوراة، الى البنية شبه المسرحية التى تقوم على الحوارات والمونولوجات الباطنية أو الجانبية التى تكاد تذكرنا احيانا بالحوارات والمونولوجات فى بعض مسرحيات «برشت» (وبوجه خاص مسرحية : القاعدة والاستثناء)، الى بنية التعابير البسيطة التلقائية الساذجة فى مظهرها التى نجدها فى بعض الروايات الغربية الحديثة مثل «تورتيلّلافلات» «لشتاينيك»(٣)، وبعض قصص أمريكا اللاتينية، الى البنية التجسيدية للأحداث والمشاعر والهواجس والمعانى والقيم تجسيدا حيا فى حضور آنى خروجا بهذا عن بنية الوصف المحايد من بعيد، الى البنية الشعرية شبه الخالصة وخاصة فى مجموعته الأخيرة «الرقصة المباحة» كما سبق أن ذكرنا، والتى تكاد تبلغ فى بعض حواراتها الإيحائية الكامنة مبلغ الرفيف الرومانطيقى الرمزى الرقيق الذى تثيره فى النفس أشعار «ميترلنك».

ولقد مسّت هذه الرحلة فى صعودها الشعرى بعض حكاياته، وقصصه، فنجده – مثلا – يعيد كتابة قصته «المعطف(٤) الجلدى» التى تنتسب الى مجموعته الأولى «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا»، فتصبح هى نفسها قصة «أنشودة الطراد والمطر»(٥) فى

مجموعة «أنا وهى وزهور العالم» بعد أن تخلصت من العديد من تفاصيلها الحدثية وعلاقاتها المتنوعة، فيختفى المعطف الجلدى، ويختفى الصاحب الذى يذهب إليه المطارد فى القصة للاختفاء عنده، وتبرز فى النهاية هذه الشخصية المطاردة منفردة بذاتها.[ها – أنا – ذا] **مؤكدةً لذاتها فى منحدر حيث ينتهى الزمان والمكان،** أى فى عزلة عن مختلف العلاقات الاجتماعية السائدة المتسلّطة.

إن هذه القصة الأخيرة «أنشودة الطراد والمطر» ليست قصة أخرى مكتوبة على منوال قصة «المعطف الجلدى» كما يقول بعض النقاد، بل إنها فى الحقيقة «تنسخ» المعطف الجلدى، وتلغيها ببنيتها المكثفة الجديدة.

ونستطيع أن نؤكد الأمر نفسه بالنسبة لقصتى «الشهر السادس من العام الثالث»(٦) و«الموت» فى ثلاث لوحات(٧) «فى مجموعة «الدف والصندوق» فهاتان القصتان لم تصبحا مجرد الجزء الأول من قصة «الطوق والأسورة» كما يشير الهامش(٨) فى «الكتابات الكاملة» ولم يتم مجرد تغييرات لغوية فيهما كما يقول بعض النقاد بدمجهما فى «الدف والصندوق» بل حدثت فيهما العديد من التغييرات البنيوية التى تمسّ بعض الكلمات والتعابير، وترتفع الى إضافة وحذف فقرات كبيرة كاملة منهما، الى تغيير بعض الأحداث مما أسهم فى إرهاف وتعميق وتكثيف بنيتيهما التعبيرتين الشعريتين داخل البنية العامة لرواية «الطوق والأسورة»(٩).

على أننا نتبين هذه البنية الشعرية المكثفة التى تكاد تقترب من التعابير السيريالية فى بعض كتاباته الأولى فى مجموعة «ثلاث شجرات»، وبوجه خاص فى قصة «الكابوس الأسود» وهى القصة الثانية مباشرة فى هذه المجموعة المبكرة. فى هذه القصة تتقدم الشخصية الوحيدة المتوحدة نحو بيوت العزبة فتتخيل هذه البيوت فى كتلتها السوداء،كأنما هى «طائر الرخ» الأسطورى راقدا فوق بيضته ذات الحجم الخرافى كأكبر ما تكون مدن العصر، تلك القشرة السميكة الصلبة الملساء اللامعة تحت الشمس، تتكسر عليها حراب عتاة الرّماة، تختفى تحتها طبقة ليفية من وبر الجمال، وشعر النساء، المتوحشات، وصوف الخراف البرية، وفراء أرانب الجبل، وأمعاء التماسيح والقنافذ، ثم جوف عميق تسبح فيه أسماك كبيرة وصغيرة وعقارب وأجساد عارية تلتف حولها الحيات. أنهار جارية بدم النفاس والولادة، وليالى الطهور والزفاف : تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب، وعواء الذئاب، وهديل الحمام والآه والآى ونقيق الضفدع ونعيق البوم.. خمور مسكوبة ولعاب وبصاق وبول وقيح .. وأشجار صبّار تتدلى منها غربان ميتة وخنازير نافقة. وأجساد لرجال ونساء وأطفال معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النورانية السحب : تنفث من مسامها الأبيض الرمادى والأسود الترابى المغبر على الرحم الكبير الفاغر ينز بالدم

والقيح والصديد، وترعى داخله الديدان وتحوم حوله الغربان ناهشة ناعقة وتقطر منه مياه الحموم وتضربه الريح الملتاثة والشمس الصفراء ... ريح تصفر وأجراس أديرة وكنائس تدق وتعلو أصوات المؤذنين والديكة فوق أنّات الجرحى تحت الأنقاض والمرضى داخل الأنفاق وبطن المناجم وحركة الأرغفة تستوى فى الفرن الساخن ... والجرار تكسّرت عن الخمور والعسل والحليب ممزوجا بدم الأسرى : تتكسر أجسادهم تحت حوافر الجياد .. وفم طفل يمتص ثدى حاضن : يحيط به ذباب البقر والحمير الوحشى اللاسع الطنّان ... صفق السلاسل بسيقان الخيول وكرات الحديد .. والسياط فوق ظهور العبيد : تشان تشان ... فى مارش الجناز الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر»(١٠).

عذراً لطول هذا النص، فسوف نستفيد منه كذلك فى الفقرة الثانية. فى هذا النص لانقرأ مجرد صورة كابوسية فوق واقعية كما يقول بعض النقاد، بل نكاد نقرأ تصويرا تعبيريا سيرياليا مكثفاً لوقائع وحقائق عصرنا كله فى الرؤيتين الفنية والفلسفية ليحيى الطاهر عبد الله. وسوف نجد كذلك هذا التصوير التعبيرى الشعرى المكثف الذى يرتفع الى مستوى رفيع من الغنائية الرقيقة المتأثرة باللغة االتوراتية فى هذه المجموعة نفسها فى قصة «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا». تسأل الطفلة الفلسطينية أمها عن سر غياب أبيها «هناك» حيث يسيطر الغرباء الاسرائيليون :

– أين هو ياماما ... لقد تأخر .. لقد غاب كثيرا ياماما.

– هناك [وأشارت بيدها الى الاسلاك]

– هناك هذه المرة كانت الطفلة تكرر لنفسها وتؤكد.

– لماذا هو هناك «لأن الغرباء هناك . لأنهم من هناك يجب أن يخرجوا ليحضر هو الى هنا ويأخذنا الى هناك(١١).

وتقول الأم فى موضع آخر : «ثم يارب بغضبك ارتفع على سخط مضايقى وانتبه لى. تقدمه .. اصرعه .. نج نفسى من الشرير. من ينزل مسكنك .. من يسكن جبل قدسك .. واقض لى كحقى يبتهج قلبى وأغنى (...) الحق طاهر والفجر نقى كحقى، كيافا . وكذا القلب منا طاهر والحق والعدل نحن»(١٢).

ونجد هذا النسيج التعبيرى الشعرى فى قصة «أنا وهى وزهور العالم» وخاصة فى القصة المسماة بهذا الاسم، سنجدها فى الجدل العميق للعلاقة بين الزهرة السوداء والزهرة البيضاء بين الخريف والربيع، بين الموت والحياة (١٣). كما نجد هذا النسيج الشعرى كثافة

ورهافة فى بعض قصص مجموعة «الرقصة المباحة» كما سبق أن ذكرنا وخاصة فيما يمكن تسميته بالقصائد القصصية القصيرة : «الجوع» «البكاء» «الضحك» «الخوف» و«الموت» «الى سنوحى» و«فى الحلم يعشق الموتى»(١٤) و«الرسول» وغيرها. نقرأ هذه الفقرة من المقطع المعنون «الحلم يعشق الموتى» وهو أجدر أن يكون معنونا بعنوان المقطع السابق «الى سنوحى» وإن كان المقطعان يشكلان فى الواقع قصيدة قصصية واحدة :

– طائرة العدو تطير، وتكرهنى، دمرت بيتى بقنبلة ودمرت قلبى بقنبلة ودمرت قلب محبوبتى بقنبلة – وكنت قد سمعت الصوت

....

....

بيدى (صنعتها، زرقاء من ورق، لكنها تطير، صنعتها طائرتى أنا، الملاح الماهر صانع الصندوق والقارب، الروح الحية الهائمة بغير ظل، عدوى أرميه بقنبلة، والعاشق والعاشقة أرميهما بوردتين. «لا تفلت الخيط» أنت من صلبى «لاتفلت الخيط».

على أن هذا الطابع الشعرى الغنائى لا نجده فى بنية التعبير فحسب، بل نجده كذلك فى هذا التداخل الحميم بين الإنسان والأشياء والطبيعة والحيوانات فى الكثير من القصص، ويبلغ هذا التداخل حدّ أنسنة الأشياء والطبيعة والحيوانات، وإن كنا سنجد فى المقابل أحداثا وصورا يتحقق فيها تشيؤ الإنسان نفسه، كما سنعرض لذلك فى الفقرة الثانية.

إن عالم الطبيعة عند «يحيى الطاهر عبد الله» عالم مُؤنّسن. وما أكثر الأمثلة:

«واجهة برد المكان المنخفض بأسنان مدببة، واستقام لعينيه كائن العراء الخرافى : وقد غطاه قوس الأفق الرمادى بعمامة خلت من الأقمار والنجوم»(١٥).

«الشمس أنثى شابة نضرة»(١٦)

«السماء تبدو جوفاء ولها وجه مجدور»(١٧)

«الأرض مجدورة»(١٨)

– «ظلت الثمرة تطل على مريم بعناد»(١٩)

– «احتفظت الضفادع بحقها فى التمرد»(٢٠)

- «رفع الفأس وصرخت الشجرة»(٢١)

«صرخت الحصاة : «العدوة» (...) وزفر الجبل ووضع كفه الغليظة على صدره حتى لاينشق الى نصفين»(٢٢)

«هكذا صرخت المعمرة (الشجرة) التى خبرت ريح الأزمنة ومالت، ولمت جريدها المجدول تحمى ثمرها الطيب (...) وصرخت وياجذورى أنت ياجذورى كونى فى الأرض أوتادا ... وتثبتى للريح ... تثبتى للريح»(٢٣)

وإلى جانب أنْسنة الطبيعة والحيوان، نجد كذلك التجسيد الحسىّ للمعنويات والمشاعر والأساطير. فهكذا تعبر إحدى شخصيات قصة «الى الشاطئ» الآخر عن حبّه؛ «**وشققت صدرى من البيوت** المهدمة المحترقة، وانتزعت قلبى وهو ينتفض المسكين فى كفى صغيرا، وأسلمته له ورآها **منقوشة بالإبر**»(٢٤)

وهكذا يصف النوم العصىّ فى قصة الوارث : «كنت أحاور النوم كعادتى وكان ينزلق بمساعدة شعره الحريرى الناعم، ولكننى كنت ألمس شعر بطنه الخشن»(٢٥) وفى أكثر من قصة يواجهنا الموت مجسّدا مشخّصا سواء فى كتلة سوداء، أو فى شخص أرامل ثلاث يتّشحن بالسواد، أو كأثر لجناحيه فى التراب أو فى صوت الباب ينغلق عند خروجه: «سقط الظل ثقيلا على الفناء فجأة. خمّن الشيخ فاضل بعلمه أن ملاك الموت قد حضر. وقالت حزينة المجربة : نعم هو ملاك الموت. (...) أغمضت عينيها (فهيمة) مثل أمها والشيخ الفاضل، لتحمى عينيها من التراب المهتاج من ضرب الجناحين الكبيرين، وسمعت مثل أمها والشيخ الفاضل صوت الشهقة العالية وصوت الباب الذى انغلق»(٢٦).

على أن هذا الطابع الشعرى قد تفجره أحيانا بعض قصصه بما تثيره فى القارئ من إحساس بآنيّة مايحدث، بحضوره وتحققه المباشر الحسىّ أثناء حكايته. فهناك تفقد القصة زمنيتها كحدث فى الماضى، وتصبح زمنيتها هى زمنية قراءتها نفسها، زمنية معايشتها. فهى ليست حدثا محكيا وقع، بل هى حدث يقع الآن، وأنت تقرؤه، أو فى الحقيقة وأنت تسمعه وتراه رغم أنك تقرؤه، وتكاد تشارك فى حضور لوحته الحية: **وقت طويل واحمد بانتظار الاوتوبيس ١٤! (...) يجاهد أحمد جهاد المؤمن وتمكن من كرسى وقعد أحمد. ومازال أحمد قاعدا. (...) ها هو يفكر فى الله مالك السموات السبع»(٢٧) «وهاهى وجوه الخدعة تتكشف أمامنا، وها أنا أراها كشمس الظهيرة»(٢٨) «اعرف انها تمر على المقهى كل يوم أحد (..) لم تمر (...) أيتها الكارهة : أحبك. الآن: لا أحبك. (...) ياايها العالم - انت شاهدى .. أنا الذى أحبّها. رغم السنوات: اليوم الأحد(٢٩) مع هذه القصة نحن فى انتظار دائم رغم السنوات، انتظار نستشعره آنيا وليس مجرد**

حكاية نستمع إليها أو نقرؤها.

ولاشك أن هذا الطابع الشعرى للقصص يبرز بوجه خاص فى القصص التى يغلب عليها أو التى تتشكل بالتقطيع لبنيتها فى فقرات تقصر أو تطول، ويتم الفصل بينها بالأرقام أو بالحروف الأبجدية، أو بالجمع بينهما، أو بعناوين فرعية. ويفضى هذا التقطيع فى كثير من الأحيان – الى الانفصالين المكانى والزمانى فى مجرى الحدث، وانعدام التراكم الطولى والمنطق السببى المباشر فى الحدث نفسه. إلا أنه يحقق فى الوقت نفسه وبالتقطع والانفصال والانتقالات المفاجئة غير المتوقعة اتصالا شبكيا أفقيا عريضا بين عناصر القصة ومعطياتها مما يوسع من رقعة المكانية والزمنية والتأملية فيها، فضلا عن تعميق طابعها الدرامى وإيحائها الشعرى.

ولعل قصة «الفلسطينى»(٣٠) أن تكون نموذجا بارزا على هذا التركيز والتكثيف الدرامى والشعرى الناجم عن التقطيع البنائى، ولكن ما أكثر النماذج الأخرى المشابهة فى قصص «يحيى الطاهر عبد الله».

ويلعب الراوى أو الحاكى فى كثير من القصص دورا كبيرا فى تعميق هذا الطابع الشعرى الحميم. إن الراوى أو الحاكى فى الكثير من هذه القصص ليس السّارد المحايد للأحداث، بل هو فى كثير من الأحيان فى مقدمة المسرح أو فى قلبه، يعلق ويتدخل ويحرك ويتحرك، ويصنع المسافات أو يزيلها، ويكاد يقوم أحيانا بدور الجوقة فى المسرح اليونانى القديم، على أنه فى بعض القصص مثل : «حكايات للأمير حتى ينام»(٣١) «والحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»(٣٢) و«تصاوير من الماء والتراب والشمس»(٣٣) يكون الشخصية الرئيسية التى تمثل دور الراوية الحكّاء فى السير الشعبية الذى يجمع بين الحكى والتأثير الدرامى والتعليق القيمى بحكمه وسخرياته ومفارقاته، ويعطى للحكاية طابعا آنيا حاضرا يندمج فيه السامع – القارئ.

على أن الطابع الشعرى المكثف نجده فى توجه خاص فى أواخر نصوصه، وخاصة فى مجموعة «الرقصة المباحة» كما سبق أن ذكرنا، وإن كنا نجده متغلغلا بشكل أو بآخر، بمستوى أو بآخر فى مختلف نصوصه منذ بداياته الأولى. ونستطيع فى الواقع أن نميّز بين ثلاثة أنماط تعبيرية فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» رغم ما بينها من تداخل: **النمط الأول** وهو الذى مايزال يتحرك عبر أحداث وتفاصيل واقعية دقيقة، بلغة يغلب عليها الطابع الوصفى السردى. وتعبر عن هذا النمط «مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» ومجموعة «الدفّ والصندوق» ومجموعة «الطوق والأسورة» وإن غلبت الغنائية الشعرية على بعض فقراتها وقصصها.

أما النمط الثانى فهو الذى يمكن أن نطلق عليه اسم النمط الاحتفالى أو الكرنفالى مستفيدين فى هذا بالتحديد الذى حدده الاستاذ «حسين حمودة»(٣٤) لهذا النمط مستخدماً المصطلح الذى طبقه الناقد السوفيتى «باختين» فى وصف الحياة الكرنفالية فى العصور الوسطى وانتقالها الى بعض التعابير الأدبية الحديثة فى دراسته لأدب «دوستيوفسكى» وهذ النمط هو الذى يطغى عليه طابع السير والحكايات الشعبية، وإن كانت له خصوصيته التى تميزه فى كتابات «يحيى الطاهر عبد الله». وهذا «النمط الاحتفالى» لايخلو كذلك من رفيف شعرى فى كثير من مقطوعاته. ويتمثل هذا النمط فى مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ومجموعة «تصاوير من التراب والماء والشمس». وهما فى الحقيقة مجموعة واحدة من حيث بنيتها التعبيرية، ومن حيث الشخصية الأساسية التى تتحرك بها الأحداث وتحركها وهى شخصية **إسكافى المودة**، ويضاف الى هذه المجموعة مجموعة «حكايات للأمير حتى ينام» و«حكاية على لسان كلب». وتتميز هذه الكتابات الاحتفالية بطابع السخرية والنقد الأسود، ورفض القيود والقيم الرسمية السائدة والتمرد عليها بالحيلة والمكر والفهلوة والعربدة وممارسة المحرمات والاستعانة بالخرافات والغرائبيات والأحلام الى غير ذلك، وهى لاتخضع فى بنيتها لشكل محدد، بل هى مفتوحة على إمكانيات شتى. ورغم الطابع الاحتفالى الغالب على هذه المجاميع القصصية فإنها لا تخلو كذلك فى العديد من قصصها ومواقفها وفقراتها من تركيز وتكثيف شعرى.

أما النمط الثالث فهو النمط الذى يغلب عليه الطابع الشعرى الغنائى شبه الخالص. ونستطيع أن نتبينه فى مجموعة «أنا وهى وزهور العالم» ومجموعة «الرقصة المباحة» وبخاصة هذه المجموعة الأخيرة على أننا سنجد فى هاتين المجموعتين قصصا تنتسب الى النمطين السابقين.

ويمكن القول بأن هذه الانماط الثلاثة تكاد تشكل منحنى التطور التعبيرى فى أدب «يحيى الطاهر عبد الله» من السرد الخارجى (نسبيا) الى التعبير الاحتفالى، الى التكثيف الشعرى، على أن هذا التكثيف الشعرى كان هاجسا فى إبداعه القصصى منذ البداية. كما سبق أن ذكرنا، مما يدفعنى الى أن أغلّب «يحيى الطاهر عبد الله» الشاعر على القصاص. ولهذا لست أعتقد أن هذا الاتجاه الشعرى الغنائى الغالب على قصصه الأخيرة وخاصة فى مجموعة «الرقصة المباحة» هو تعبير عن هاجس أخير، هو هاجس الموت فضلا عما يتضمنه من نكوص حضارى، كما يذهب الى ذلك الاستاذ «حسين حمودة» فى تحليله وتفسيره(٣٥) للطابع الشعرى الغنائى الغالب فى بعض المقطوعات القصصية الأخيرة لهذه المجموعة. حقا، إننا نجد فى هذه المقطوعات القصيرة «الجوع»، «البكاء» «الضحك»،

«الخوف»، «الموت»، «إشكال» «الرسول» وغيرها خروجا وتعاليا على العناصر الحدَّثيّة والتضاريس المكانية والزمانية، وإيغالا فى التجريد الغنائى، بل نجدْ احتفالا وتركيزا على الغرائز والحاجات والحقائق الإنسانية البدائية الأولى. على أننا لانستطيع، تأسيسا على ذلك، أن نحكم بأنه نكوص حضارى وغلبة لهاجس الموت فى كتابات «يحيى الطاهر عبد الله» الأخيرة. فما فى هذه المقطوعات من رفض لمظاهر الحضارة، ومن عودة الى الحقائق البدائية الأولى هو رفض لبعض صور الحضارة التى تعبّر عن الاستغلال والقهر والاستعباد، أكثر مما تعبر عن نكوص عن الحضارة نفسها. وليست الإشارة الى الموت إلا إشارة رمزية – فى تقديرى – الى هذا الجانب من الاستغلال والقهر والاستبداد الذى تمثله هذه الحضارة. فالموت فى قصة «الموت»(٣٦) هو صورة رمزية للسيد ولم يكن موت العبدين فى هذه القصة إلا بالخديعة التى هى ثمرة جوعهما وتطلعهما الى أخذ السمكة الكبيرة من المياه الحلوة، فضلا عن خضوعهما واستسلامهما لعبوديتهما للسيد. إنه إذن موت اجتماعى، وليس موتا أنطولوجيا وجوديا.

على أننا نجد فى قصة «الدرس»(٣٧) فى مجموعة «وأنا وهى وزهور العالم» مايتضمن مظهريا الدعوة الى النكوص الحضارى بإعلاء شأن الغريزة ففى هذه القصة يموت **ابن زماننا**، على يد الرجل البدائى الذى ينتسب الى العهد القديم، والذى أطلق على ظهر ابن زماننا، ألف طلقة. يقول المحقق فى هذه القصة «لو كان البدائى يملك قدرة الوعى – التى هى منحة التجريب والتاريخ – إذن لما أطلق الرصاصة الأولى، وقد مات الرجل قبلها بعشر الثانية من اصطدام الرأس بالباب (...) سيظل التفوق الطبيعى للفرد القديم على الفرد الجديد (...) لو واجهه ابن زماننا البدائى لرأى البدائى – بدلا من ظهره – تقلصات فى الوجه وجحوظا فى العينين وفماً فاغراً، أشياء تنطق بالخوف الصريح، هنا كان البدائى لاشك سيتراجع بهدى التجربة والغريزة الإلهية – **التى لن نسمح لأحد بأن يشككنا فيها**، ولما حدث شىء». إن هذه الكلمات قد تعلى بغير شك من شأن ما هو طبيعى وما هو غريزى، ولكنها لاتتجاهل منحة **الوعى والتاريخ**، وهى تعلى من شأن ماهو **طبيعى وغريزى فى مواجهة ماهو زائل ومفتعل وغير إنسانى** فى حضارتنا.

ليست هناك – فى تقديرى – رؤية نكوصية عن الحضارة فى هذه القصص الأخيرة أما القول بهاجس الموت فى هذه القصص فأخشى أن بخضعنا هذا القول لأساطير قرى الصعيد التى صورتها لنا قصص «يحيى الطاهر عبد الله» بدلا من أن يحررنا منها.

خلاصة الأمر أننى أرى أن هذه القصص هى تتويج لمسيرته الصاعدة نحو التعبير الشعرى المكثف الخالص فى إبداعه الأدبى.

ولكن أليس لهذا التكثيف الشعرى دلالة فى تطور رؤية «يحيى الطاهر عبد الله» للعالم؟ ينبغى أن نتعرف أولا على هذا العالم وعلى هذه الرؤية. وهذا ما نحاوله فى الفقرتين التاليتين فى هذا المقال. وحسبنا أن نؤكد فى نهاية هذه الفقرة أن التكثيف الشعرى فى قصص يحيى الطاهر عبد الله يزيل الحواجز بين الأجناس الأدبية المختلفة من قصة ورواية وشعر ومسرح وهو ماتسعى إليه وتحققه اليوم الاتجاهات الأدبية المسماة بالحداثة التى تعد كتابات «يحيى الطاهر عبد الله» من أبرز طلائعها الرائدة. وإن تكن امتداداً للكتابات المبكرة التى لم تنشر إلا أخيرا لبدر الديب، وإن اختلفت رؤيتاهما الاجتماعية والفلسفية. أما طابع السير الشعبية والانغماس فى وقائع الحياة الشعبية البسيطة سواء فى لغة كتابات «يحيى الطاهر عبد الله» أو فى بنيتها التعبيرية، فهما امتداد متطور لكتابات أديبنا الكبير «يحيى حقى».

٢ – عالم إنسانى واحد

تكاد أغلب عناصر عالم «يحيى الطاهر عبد الله أن تتحرك فى إطار مكانى واحد محدد هو صعيد مصر، بل فى قرية محددة من قرى الصعيد هى قرية الكرنك. وتكاد تتكرر فى أغلب حكايات هذا العالم، على اختلاف موضوعاتها وأجوائها، بعض الاسماء والمعالم، مثل مسجد عبد الله، والمؤذن يوسف الأعور، والشيخ موسى، فضلا عن الأب المتسلط والأم المقهورة، والجد الحافظ للتراث والأخ المتغرب، كما تتكرر وتتزاحم العادات والتقاليد والطقوس والأوضاع الحياتية من زواج وطلاق وغيرهما، وموت وعقم وثأر وتراحم وحرمان جنس وعجز جنسى وشذوذ جنسى ومحرمات، ومحاولات للتمرد على القيود وانتظار للبريد، ودموع الرجال والنساء، وفقر وأحلام بالغنى، وحرمان ووحدة وقهر ومرض وعنف وقسوة الى جانب المعالم الجغرافية والطبيعية والعملية من نخيل وشمس حارة وحيوانات أليفة كالدجاج والكلاب والحمير، وطواحين وقنوات وحوار وبيوت من طين، وروائح الماء العطن الى غير ذلك.

وسنجد القرية الصعيدية تحتكر احتكاراً كاملا مجموعة **«الدف والصندوق»** ومجموعة **«الطوق والأسورة»** وإن تناصفت مع حكايات االمدينة فى مجموعة **«ثلاث أشجار كبيرة تثمر برتقالا»** ومجموعة **«أنا وهى وزهور العالم»** و**«الرقصة المباحة»** و**«حكايات للأمير»** و**«حكاية على لسان الكلب»** وتختفى تماما من مجموعة **«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»** ومجموعة **«تصاوير التراب والماء والشمس»**.

على أننا فى القصص المتعلقة بالمدينة لا تتضح لنا معالم المدينة بتفاصيلها، كما تتضح لنا معالم القرية فى قصصها، بل تكاد المدينة أن تتركز فى «خمارة»، أو فى حادثة

فى شارع أو فى مطاردة، أو فى وظيفة إدارية، أو انتظار يائس لحبيبة، أو تحايل على المعاش، أو فيللا لأسرة غنية، أو سيرك، أو سقوط صعيدى من دعامة خشبية، أو دركى وسكارى ولصوص ووجهاء. على أنها كلها معالم وحالات لانتعمق تفاصيلها، ولانتعرف على قيمها إلا من بعيد أو بشكل عابر هامشيّ ولايبرز من معالم المدينة غير تضاريسها الخارجية فلا تكون غير مجرد مسارح وساحات لأحداث وأفكار وقيم.

وإذا كانت القرية تبرز ككيان محدد وكتلة متداخلة صماء من حيث تضاريسها المادية والمعنوية والقيمية، فإن المدينة يغلب على ملامحها المشتتة المفككة أطياف المعانى والدلالات المجردة بشكل جهير أو ضمنى من استغلال وقهر ومطاردة وفقر وغنى وعدوان وتشيؤ لإنسانية الإنسان وامتهان لكرامته، أو ضياع ووحدة أو محاولة هزيلة لتضامن إنسانى، وإذا كانت القرية تشكل كيانا محاصرا بقيود وأطواق مادية واجتماعية وقيمية جامدة ثابتة، فإن المدينة تبدو أفقا مفتوحا على أشكال متنوعة من الضياع والقهر والقمع والاستغلال.

ولعل بروز تضاريس القرية الصعيدية هذا البروز التفصيلى الدقيق هو الذى يجعل من عالم «يحيى الطاهر عبد الله» عالما صعيديا مغلقا فى جوهره، كما يذهب بعض النقاد، أو على أفضل تقدير – عند نقاد آخرين – عالماً من ثنائية استبعادية بين عالم القرية وعالم المدينة. ولاشك أن التضاريس البارزة للقرية الصعيدية هى التى تضفى على عالم «يحيى الطاهر عبد الله» اتساقه وصلابته وملموسيّته ووحدته الفنية الحية، إلا أن جوهر هذا العالم فى – تقديرى – ليس فى تضاريسه الخارجية بقدر ما هو فى دلالته الإنسانية العامة التى تكمن وراء هذه التضاريس الريفية المسيطرة، والتى تزول بها حتى هذه الثنائية الاستبعادية بين القرية والمدينة.

فى مجموعة «يحيى الطاهر عبد الله» الأولى **«ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا»** قصتان صغيرتان تتلو إحداهما الأخرى مباشرة. الأولى هى قصة **«الكابوس الأسود» وهى تُصوّر مخموراً ضائعاً فى طريق عودته الى العزبة تحت وابل المطر. وقد سبقت الإشارة الى هذه القصة. والقصة الثانية والتالية مباشرة لقصة الكابوس** هى قصة **«معطف من الجلد»**، وقد سبقت الإشارة إليها من قبل كذلك وتجرى أحداث هذه القصة فى المدينة وهى تصوّر مثقفا مطارداً يبحث عن مأوى، عن مخبأ يحميه من مطارديه. تأتى هذه القصة مباشرة بعد قصة **«الكابوس»** وتبدأ هكذا **«كان المطر مازال يسقط»** مما يكاد يوحى بأنها امتداد مباشر لقصة **«الكابوس»** السابقة التى تجرى فى القرية وتحت وابل المطر، وعلى اختلاف عناصر القصتين سواء من حيث المكان، أو من حيث الهموم، فإن هناك مايجمع بينهما، بل يكاد يشكل منهما رؤية واحدة، هى حصار السكون والظلمة والوحدة والخوف والمطر والخطر. وأكاد أتصور أن «يحيى الطاهر عبد الله» قد قصد هذا قصدا بترتيبه وضع

هاتين القصتين على هذا النحو المتتالى.

أردت أن أقول إننا برغم مانجده فى عالم يحيى الطاهر عبد الله سواء فى حكاياته القصيرة أو المطوّلة، أو فى مقطوعاته الشعرية الصغيرة أو فى أحداث وعناصر عالمه بشكل عام، من تمايز بين حكايات تقع في المدينة الكبيرة وأخرى تقع فى الريف الصعيدى، فإن عالما واحداً من الدلالات والقيم يوحّد بين هذه الحكايات جميعها، بل نكاد نستشعر فى بعض حكاياته - بشكل يكاد يكون تقريريا - بما يوحى بأننا لسنا هنا فى مكان محدد فى المدينة أو فى القرية، وإنما نحن فى العالم على اتساعه. ففى قصة «الشجرة» نقرأ: «هاهى، ها أنا، هاهو العالم، وهاهى الشجرة. ياللسنوات»(٣٨) إننا فى مكان محدد، ولكننا لسنا فى مكان محدد، نحن فى العالم، نسعى لتحديد قيمة إنسانية عامة.

وفى مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» نتحرك فى أحد شوارع المدينة المحددة، ونتأمل مظاهر الغنى والوفرة والاستمتاع من خلال أحشاء جائعة وجسد عار وأقدام حافية ثم نقرأ : «هنا - بالعالم - عربات على شاكلة الأوز والبط والنعام والنمور والظباء.. (....) وهنا - بالعالم - الرجل المخمور العائد الى بيته يمشى على يديه وقدميه»(٣٩).

إننا نخرج من حدود الخصوصية المكانية الى آفاق العمومية القيمية العامة. ففى كل مكان، فى أى مكان، سواء فى القرية أو المدينة نجد الإنسان المقهور المحاصر هو «ابن زماننا» كما نقرأ فى أكثر من موضع.

ولعلنا لاحظنا فى النص الطويل الذى نقلناه عن قصة «الكابوس الأسود» والذى يصوّر بيوت العزبة القروية كما يتخيلها هذا الريفىّ الضائع الذى يتجه إليها، لعلنا لاحظنا فى رؤيته الخيالية أنه لايقف عند معطياته القروية، بل لايكاد يقدم لنا صورة للقرية. وإنما يقدم لنا صوراً للمعاناة الإنسانية فى العالم أجمع بتنوع واختلاف طبقاته ومؤسساته وصراعاته، فليس فى القرية أو تجربة القرية مانقرؤه فى هذا النص من صور الجرحى **تحت الأنقاض** والمرضى **داخل الأنفاق وببطن المناجم** وصفق السلاسل بسيقان **الخيول وكرات الحديد والسياط فوق ظهور العبيد** فى مارش الجناز الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت **قوس النصر**(٤٠). إنه لايصور لنا عالم القرية أو عالم المدينة، إنما يصور لنا العالم بما يزخر به من استبداد واستغلال وقمع وقهر. ففى قلب هذه القصة القروية يصدر عن هذا القروى المحاصر «بالسكون والظلمة والتعب» الذى يحس بأن روحه منهكة وأنه فعلا مضطهد ومقهور، وأنه حقيقة متعذب. وقد شعر بالخوف لأنه «مخمور ووحيد». من هذا القروى تصدر هذه الرؤية الشاملة للعالم، لزماننا. وفى هذه الرؤية

يوجد العالم، قراه ومدنه، فى محنة واحدة.

نعم هناك الخصوصية الطاغية للقرية الصعيدية فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» وهناك كذلك الخصوصية المتميزة للمدينة، ولكن هناك مايجمعهما والعالم فى رؤية مأساوية واحدة لاتقوم ثنائية فيها بين القرية والمدينة، بين صغار وكبار، بين رجال ونساء، بين حضور وغياب بين قدرة وعجز مع وجود هذه الثنائيات وغيرها، بل تقوم ثنائية أساسية جوهرية فى هذا العالم بين **الإنسان القاهر والإنسان المقهور، بين الحاكمين والمحكومين، بين الأغنياء والفقراء، بين قوى الاستغلال وقطيع المستغلين، بين الاستعلاء والامتهان، بين الوفرة والكفاف، بين السلطة والاغتراب، أو باختصار رمزى بين الأسود والأبيض وما أكثر ثنائية الأسود والأبيض، فى أغلب حكايات «يحيى الطاهر عبد الله»** إن الإحساس بطوق القهر والقمع والتسلط والاضطهاد والاستغلال، والفروق الطبقية واغتراب الإنسان، وانعدام الحوار والتواصل الإنسانى، هو إحساس نستشعره فى لحم الواقع الحى الذى يصوغه عالم «يحيى الطاهر عبد الله» صياغة فنية مبدعة. كما نستشعره فيما يحيط ويصدر عن هذا اللحم الواقعى الفنى الحى من عنف وقسوة وانتقام وحرمان وحب مجهض وخيالات ورؤى وأحلام وهواجس وأساطير وطقوس، وحالات وأشكال من السلوك خارج منطق الواقع والمعقول وإن تكن تزيد هذا الواقع صلابة واتساقا ومصداقية.

وبرغم صلابة هذا الواقع الفنى واتساقه ومصداقيته الداخلية، ورغم عموميته الإنسانية، فإننا نتبينه كذلك امتداداً فنيا لواقع محدد مرجعى ليس هو مجرد واقع القرية الصعيدية أو واقع المدينة الكبيرة، وإنما هو واقع مصر عامة. نعم مصر بوجه التحديد وفى مرحلة بعينها. مصر من سنوات التحول من سلطة الانجليز الى سلطة الضباط، الى سنوات التحول الى سوق الانفتاح(٤١) السعيد والغلاء الفاحش والتسلق الاجتماعى بالفساد والتخلف، والخنوع والتبعية، والقمع، وتفاقم الفروق الطبقية، وسيطرة أخلاقيات الدولار العربى النفطى(٤٢) وشققه المفروشة، ولياليه الفاسقة الزاخرة بالشذوذ، فضلا عن التصالح مع العدو الاسرائيلى. إنه زمان محدد، ولكنه كأنما هو «آخر الزمان» على حد تعبير «إسكافى المودة».

هذا هو عالم «يحيى الطاهر عبد الله» ليس عالما قرويا صعيديا خالصا، رغم غلبة التضاريس الصعيدية عليه، وليس مجرد عالم من الثنائيات بين القرية والمدينة، بين عناصرهما المختلفة من رجال ونساء وكبار وصغار وحياة وموت، وحضور وغياب الى غير ذلك، إنما هو فى الجوهر عالم وقدرة وعجز إنسانى شامل رغم مافيه من خصوصيات وتنويعات واختلافات. إنه عالم المحنة والمهانة التى يعاينها الإنسان فى زماننا، فى عصرنا، الإنسان المصرى، والإنسان العربى والإنسان الفلسطينى، والإنسان عامة.

ولم يكن التطور التعبيرى عن هذا العالم من البنية ذات الأحداث التفصيلية الى البنية الشعرية الغنائية المكثفة إلا اقترابا من الهمّ الإنسانى العام، واكتشافاً لجذره الأساسى، الذى يعانى منه أبناء زماننا، دون أن نفتقد الإحساس بهمومنا الخاصة، وذلك عبر التعبير الفنى الرفيع عنها بمعالمها وعناصرها ومعطياتها وناسها وأوجاعها ورموزها الحية.

ونتساءل أخيرا: هل هذا العالم فى عموميته وخصوصيته عالم قدرىّ مصمت نهائى ودائرة مغلقة، لا فكاك فيها ولا فكاك منها، كما يقول بعض النقاد، هل هو عالم الغابة على حد تعبير الاستاذ حسين حمودة(٤٣)؟ وهل هو العالم الذى يسود فيه منطق الثبات والاستمرار، ويكشف عما فى رؤية «يحيى الطاهر عبد اللّه» للمصير الإنسانى من مأساوية وتشاؤم على حد تعبير د.صبرى حافظ(٤٤)؟، هل هو عالم الانتظار المستمر لجودو الذى لا يأتى أبدا مهما كرّت السنوات فى انتظارنا، كما ترمز بعض حكايات «يحيى الطاهر عبد اللّه» (٤٥) نفسه؟

٣- حذار من الخلط بين نابليون وبيتهوفن

فى قصة «معطف من الجلد» يقول صاحب البيت للزائر المطارد «ياراجل إزاى **تخلط بين نابليون وبيتهوفن**(٤٦) **وقد تكون الملاحظة عابرة فى هذه القصة، ولكن ليس هناك شئ عابر فى عالم «يحيى الطاهر عبد اللّه». على أن العبارة تقدم رمزاً للسلطة ممثلا فى نابليون** التى تطارد الزائر. كما تقدم رمزا لرفض السلطة والتسلط ومقاومتها ممثّلا فى «بيتهوفن» الذى مزّق إهداءه لإحدى قطعه الموسيقية لنابليون عندما احتكر نابليون السلطة لنفسه وخرج على مبادئ الثورة الفرنسية.

وفى عالم «يحيى الطاهر عبد اللّه» تسود السلطة بأشكال مختلفة، سواء بشكل معنوى فى تقاليد وأعراف ومحرّمات وأطواق قيمية، وتشريعية أو بشكل مادّى فى ثروة واستغلال، وقهر وقمع، ويتساوى الأمر فى المدينة أو القرية، رغم اختلاف تضاريسهما المادية والمعنوية. ولهذا يبدو هذا العالم عالما سلطويا كابوسيا مغلقا بحق كما يوحى النصّ الذى اقتطعناه من قصة الكابوس الأسود، وهو النص نفسه الذى استند إليه الاستاذ «حسين حمودة» فى بعض ما استند إليه لوصف جوهر عالم «يحيى الطاهر عبد اللّه» بأنه غابة(٤٧).

أما **بيتهوفن** فموجود فى هذا العالم فى تجليات مختلفة تعبر عن نقد ورفض للسلطة والتسلط لما هو موجود فى محاولات مختلفة من الحلم والتمرد والخروج على السلطة لإقامة عالم إنسانى آخر. على أن هناك – للأسف – فى العالم عامة من يخلطون بين نابليون وبيتهوفن فى كتاباتهم ومواقفهم. وبهذا يميّعون الصراع فى العالم. على أن عالم «يحيى الطاهر عبد اللّه» يتّسم بهذا الحسم والتمييز الطبقى الدقيق بين نابليون وبيتهوفن،

بين المتحكمين القاهرين والرافضين الناقمين المتمردين. حقا، إننا لانجد فى عالم يحيى الطاهر عبد الله مايكشف عن كسر للطوق، وخلاص جذرى منه، أو عن أمان لتغيير جوهرى. ولكننا نجد على الأقل هذه المحاولات المتطلعة لتحقيق ذلك. ولهذا قد يبدو عالم «يحيى الطاهر عبد الله» غابة بالفعل على حد قول الأستاذ «حسين حموده»، على أن وصف هذا العالم بأنه غابة هو وصف آلىّ يفرض تصوراً يتعلق بالحياة الحيوانية على حياة أخرى مختلفة هى الحياة الإنسانية. نعم، ما أكثر أوجه الشبه بينهما، وما أكثر استخدام «يحيى الطاهر عبد الله» لرموز الحيوانات لتصوير عالمنا الإنسانى، كما يشير الى ذلك باستفاضة الأستاذ «حسين حمودة»(٤٨). إلا أننا نجد فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» – الى جانب ذلك – اتجاها الى أنسنة الطبيعة والحيوانات والأشياء كما سبق أن أشرنا. على أن وصف عالم الإنسان بأنه عالم الغابة، يفضى – رغم رمزيته – الى مايشبه تأبيد ظواهر هذا العالم الإنسانى، وتجميدها وتكريسها فى نمط صراعى واحد، هو النمط الداروينى الذى يفقد هذا العالم تاريخيته، ويحرمه من كل تغير وكل إمكانية لوعى أو تطلع الى تجاوز. وهى صورة أخرى من صور الحكم على رؤية عالم «يحيى الطاهر عبد الله» بأنها روية تعبر عن ثبات واستمرار دائرة مغلقة لافكاك منها. وفى تقديرى أننا لسنا مع قصص «يحيى الطاهر عبد الله» فى غابة، بل فى عالم إنسانى، جدّ إنسانى، وفى زمان محدّد. وفى شروط اجتماعية وتاريخية محدّدة، نستطيع أن نتبينها ونستقرئها فى أغلب قصصه. نحن فى عالم إنسانى متصارع وإن تكن الغلبة فيه لشروط اجتماعية وتاريخية قامعة قاهرة. ولكنها شروط تاريخية وليست شروطا أزلية أبدية مطلقة.

إن عالم «يحيى الطاهر عبد الله» رغم مافيه من ثوابت قاهرة وأطواق خانقة، تتحرك داخله مظاهر عديدة من النقد والتمرد، ومحاولات الخروج والتحرر، بل والدعوة الضمنية والجهيرة الى التغيير. وهنا أتحسس طريقى بحذر حتى لا أفرض رؤيا أيديولوجية خاصة على عالم «يحيى الطاهر عبد الله» وهى من حق أى قارئ ودارس لأدبه على أية حال. ولكننى فى الحقيقة أحاول أن استقرئ ما أقول من بنية نصوصه، ومن بعض تعابيره.

على أنه من التعسف – بادئ ذى بدء – القول بثبات واستمرارية عالم «يحيى الطاهر عبد الله» ومشابهته بالغابة، وبالتالى إضفاء الطابع المأساوى المتشائم عليه، بهذا الشكل المطلق. ذلك أن تصوير الثبات ومعالم الجمود ومايتضمنه من تخلف وفساد وحصار وسيادة لقوى القمع والقهر فى التعابير الأدبية والفنية، لايعنى بالضرورة تكريس هذه الصورة واعتبارها أبدية الاستمرار. بل على العكس تماما. فبمدى عمق التعبير الأدبى والفنى وصدقه وملموسيته فى تصوير ما فى الواقع من ثبات وجمود وتخلف وقمع وحصار، يتولد الوعى بالشرط التاريخى لهذا الواقع. فلا يقف بنا عند حدود الإحساس بالمهانة واليأس أو

الحزن، بل يفجر فينا روح النقد، وإرادة التجاوز والتغيير، وفى قلب قصة من قصص يحيى الطاهر عبد الله نتعلم هذا الدرس. تقول شخصية من شخصيات «يحيى الطاهر عبد الله» فى قصته «حصار طروادة» فى مجموعة «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً»، تقول هذه الشخصية : «الحزن المفاجئ مرض عصبى يعرفه المثقف عندما يصطدم وعيه بشرط التاريخ(٤٩)» المهم إذن أن يعى المثقف الشرط التاريخى لتنتهى أحزانه، ويتمكن من تحويل أحزانه الى أفعال تهدم وتبنى وتغير وتبدع، وإلا أصبح حزنه ضحكا لايختلف كثيرا عن حزنه كما تقول القصة نفسها(٥٠). إن تجسيد الحصار والطوق والدائرة المغلقة والشلل بما يعنيه من قهر ومهانة وعجز واستغلال واستعباد وتغييب لإنسانية الإنسان، هذا التجسيد الذى يحققه الإبداع الأدبى والفنى، هو تنمية للوعى وهو تنمية فى الوقت نفسه للقدرة على النقد والقدرة على التغيير الجوهرى.

حقا ليس فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» مايكشف عن إمكانية للتغيير الجوهرى، ولكن هناك محاولات عديدة فى العديد من قصصه، لهذا التغيير، سواء كانت منحرفة أو مجهضة، فقد يكون هذا بمحاولة الصعود الاجتماعى بمختلف وسائل الاستسلام والتيعية والعبودية والمهانة وخيانة القيم والتكيف مع من بيدهم الأمر سواء كانوا إنجليزا أو ضباطا محليين أو تجارا، وقد يكون بالخروج من القرية والتغرب والعمل بعيدا عن شرط القرية، وقد يكون بالتمرد على الشرطين الأخلاقى والاجتماعى بارتكاب الخطيئة أو بالسرقة أو بالنصب والاحتيال الى غير ذلك. إلا أنها جميعا محاولات تنتهى الى زقاق مقفل، الى الخضوع فى النهاية للدائرة المغلقة وللشكل السائد المفروض.

على أن هناك محاولات أخرى للخروج بالتحايل والمكر فى **قصص** «يحيى الطاهر عبد الله» ورائد هذه المحاولات هو **«إسكافى المودة»** فى مجموعة **«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»** و**«تصاوير من التراب والماء والشمس»** وهى شخصية مستمدة من **«ألف ليلة وليلة»** ومن **«السير الشعبية»** وإن كنا نجد إرهاصا لها فى حكاية من حكايات «يحيى الطاهر عبد الله» فى شخصية الأستاذ **فصيح** المحامى الفهلوى فى قصة **«قفص لكل الطيور»**(٥١).

على أن هذه المحاولات الماكرة، المتحايلة لاتفضى كذلك الى تغيير فى الواقع الموضوعى، بقدر ما تفضى الى فرجة للتنفيس والفضفضة، وإن أخضعت الإنسان فى كثير من الأحيان الى حالات من التشيؤ، فيصبح شجرة تارة وخروفا تارة ثانية وجرادة تارة ثالثة(٥٢).

على أن أبرز أشكال الخروج فى قصص **«يحيى الطاهر عبد الله»** هو الوعى الرافض

لما هو سائد مسيطر، ويتمثل هذا فى العديد من أشكال السخرية والمفارقة والفضح والإدانة للسلطة والحكام وتبرير الخروج على القوانين السائدة الى غير ذلك. فهناك مثلا المفارقة فى هذا الحديث عن الصعايدة الذين يبنون العمارات ولايستطيعون سكناها(٥٣) وهناك المفارقة الفظّة فى قصة «**اليوم الأحد**»(٥٤) بين موقف المرأة التى قتل صاحبها شخصيا بعربته الفيات السوداء وهى تدير رأسها للجثة، ووقف بائع الجرائد الذى يغطى الجثة بجرائده رافضا أخذ ثمنها من القاتل صاحب العربة، والعامل بدكان الأحذية الذى يغسل مكان الجثة بالماء ويكنسه بمكنسة، فضلا عن التوازى والتماثل فى نهاية القصة بين طيران الذباب وانطلاق رتل من السيارات! وهناك السخرية من الحكام وتصويرهم فى صورة حشرات «**فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر**»(٥٥)، **واعتبارهم اللصوص الحقيقيين**. «**أكبر اللصوص هم حكام أى بلد فيها لصوص وسرقة حياة الناس هى أكبر السرقات**»(٥٦). وهناك هذه المقارنة بين اليانكى الأمريكى والموت: «بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد بأن «اليانكى نظير الموت: كلاهما يسلبك ظلك» وهذا واللّه حق ناقص فاليانكى بظل كبير (وما الموت هكذا» واليانكى يجبّ بظلّه الكبير كل ماعداه من ظلال - إلا أن الظلال تبقى ظلالا فى ظل واحد كبير (وما هكذا **يفعل الموت**)(٥٧).

ثم هناك هذه الإدانة الحادة للعدو الإسرائيلى «**عدو خسيس لايتورع عن قتل الأهالى غير العسكريين**»(٥٨) «**اليهودى مالك البيارة الجديد يريد حفر بئر (...) قال: «أدفع الأجر لما تحفروا عمقا للبئر بطول قامتكم**» فعل أولاد العرب ما أراد الخبيث فأهال اليهودى كاره العرب الترابَ على الرجال ودفنهم أحياء وقال: «هذا هو العمق الذى أريده لبئرى»(٥٩) «عصابات اليهود أعملت السلاح فى ابن العرب وبنت العرب والانجليز جلوا عن فلسطين وسلموها لليهود وفاء لعهد قديم، وجيوش العرب انكسرت **بالخيانة والسلاح الفاسد**»(٦٠).

وهناك أخيرا هذه السخرية الناقدة لعصر الانفتاح: «عاون **الرجل - فى ظل الحريات - تجار السوق السوداء وشاركهم**. ولعب معهم لعبة إخفاء السلعة فى مكان بعيد، وطرح سلعة بديلة أقل جودة فى المكان القريب، وفى تنقلاته خلف السلعة بين القرى والمدن - لحق به عهذ الانفتاح السعيد - فضارب الرجل بما جمع من مال وربح (....) وحفظ المال - ياإخوان - يجعل بالكم فى أمان ويجنبكم الخوف من التفكير فى أمور مثل تلك التى تكلمنا عنها الراديوهات.. وما حدث من الغوغاء فى الشهر المشئوم قد يكون مقدمة من المقدمات»(٦١).

وماحدث من الغوغاء فى الشهر المشئوم هى الانتفاضة الشعبية ١٨، ١٩ يناير

المعروفة. على أن الأمر لم يقف فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» عند حدود السخرية والنقد والرفض والإدانة، بل تعداه كذلك الى التمرد والدعوة الى المواجهة والمقاومة والثورة.

فى قصة «**قابيل الساعة الثانية**» نتابع هذا الموظف الصغير فى قصة المطحون فى محاولته لأخذ إجازة من مديره بشكل قانونى، وعندما يعجز عن مقابلة المدير يقرر السفر دون طلب إجازة .. «**الحق يؤخذ ولايعطى (...) اللى عايز حاجة يأخدها (...) أنا عايز يومين راحة .. حاخدهم ...**»(٦٢).

وفى قصة «الدرس» نستخلص هذا الدرس الأخير «**شئ واحد كان بإمكانه أن ينقذ الرجل المنتحر: المواجهة**»(٦٣).

وفى قصة «العالية» يتحدى محمدانى تحذير أمه والريح الهوجاء، والخوف ويطلع الشجرة العالية، ويجعل الشجرة جذورها أوتادا فى الأرض لتقاوم الريح(٦٤).

وفى قصة «رؤيا» ننتقل من إرادة المواجهة والمقاومة الى الدعوة الى الفعل. **إنها فى** الحقيقة دعوة وليست مجرد رؤيا. «**إن ساكن العلا قد منع الماء عن الشجرة ليهلك زرعك** قوت أولادك، إنها الزيتونة المباركة فى الوادى المقدس. هل تترك ورقها يذبل وفرعها يجفّ. ستهلك شجرة الجد القائمة منذ الأزل؟ ارفع فأسك المصرية وبيديك القادرتين هاتين : اضرب مزق واجرح الأرض كما لو كنت تقتل حية، مزق جسد الصخرة.. وارفع حاجز الموت عن **الشجرة التى تمنحك الظل والثمرة**»(٦٥).

وفى قصة «**فى الحلم يعشق الموتى**» التى سبق الإشارة إليها، ترتفع الطائرة الورقية التى صنعها الملاّح الماهر، صانع الصندوق والقارب، إنه سنوحى ممثل تاريخنا العريق المستمر، لتواجه طائرة عدوّنا. لابد أن يتواصل التاريخ، تاريخ المقاومة والاكتشاف «**لاتفلت الخيط**»(٦٦). **أنت من صلبى. لا تفلت الخيط.**

وفى قصة «كلام للبحر» نقرأ هذه الحاشية الأخيرة بعد ماقدمته القصة من مظاهر الاستغلال والفساد فى عهد الانفتاح السعيد، نقرأ : «**مالُ السفينة فى البنوك المتحدة – رغم تعدد الجنسيات – سهامُ تصيب المجموع المهلهل، والجامعة المتحدة الواعية ببيانها – يابحر – لها الغلبة ولها الأرض بطيباتها . هل تفهمنى يابحر**»(٦٧).

إنها فقرة أبلغ وأوضح من أن تفسر. لاقوة للشركات المتعددة الجنسيات ولا تأثير لها إلا إذا كان المجتمع مفككا مهلهلا. أما إذا اتحدث الجماعة وتسلّحت بالوعى. فالنصر لها ولحقها فى طيبات أرضها. وأتساءل : ماذا يعنى الحديث الى البحر؟ إنه ليس إلقاء الكلام فى البحر! بل هو توجيه للكلام الى من يستطيع حمل أمانته وتحقيق أهدافه، هل من

التعسف أن أقول : إنها دعوة صريحة موجهة الى الناس، الى جماهير الناس؟ ألا يفضى السياق العام وخاصة فى فقراته الأخيرة الى هذا التفسير؟ ألسنا نستطيع أن نجد سندا لهذا التفسير فى قصة أخرى من قصص «يحيى الطاهر عبد الله» هى قصة **«طاحونة الشيخ موسى»**؟ ففى هذه القصة يقف أبناء القرية فى مواجهة الخواجة يسيّ الذى يحاول أن يدير طاحونة فى القرية(٦٨). ففى أساطيرهم أن الطاحونة لايدور مكنها إلا إذا تغذت بدم بعض أولادهم، ولهذا يقفون ضد إدارة الطاحونة خوفا على أولادهم. والقصة تطلق على هذا التجمع من أهالى البلد حول الخواجة مرة اسم **«الحائط الأخرس»** لرفضهم حجة الخواجة، ومرة أخرى اسم **«الحائط الإنسانى»** الذى يقف سداً فى مواجهة مشروع الخواجة، ومرة ثالثة اسم **«البحر الإنسانى»**! ألا يسند هذا تفسيرنا لمعنى البحر فى قصة كلام للبحر أى الجماهير التى ينبغى أن تتحد وتعى فى مواجهة البنوك المتحدة؟!.

وفى فقرة فى مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» يبرز واضحا الحلم بالثورة «توقف العربجى ليستريح، وطلب من الله أن يحرق عمال البلدية ومالبث أن سحب العربة بصاحبه الإسكافى الذى كان يغنى أغنية قديمة تثير الشجن : **«عن ريح يقال إنها هبت فى زمان قديم ويقال إنها ستهب فى زمان مقبل»** وفجأة سكت الإسكافى عن الغناء خوفا من رجال الدرك ونزل من العربة وترك العربجى يعقد لسانه ثلاث عقد(٦٩)، ولكنه رغم هذا يظل يحتضن فى أعماقه أغنية الريح المقبلة!

وفى نهاية مجموعة **«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»** يقول **«إسكافى المودة»** المخمور لنفسه: **ضم القبضة وأشهر السبابة كالعادة. نعم مسدسك المميت لو كنت أملك لاشتريت»**(٧٠)!؟

حقا، إن إرادة التحدى والتغيير والثورة فى عالم **«يحيى الطاهر عبد الله»** هى حلم ودعوة فى ظل محاصرة خانقة سوداء، ولكنها تعبر عما يتفجر داخل هذا العالم من معاناة ونقد ورفض وإدانة وتطلع الى عالم آخر.. وهذا يعنى أنه ليس عالما مغلقا أزليا أبديا فى ثباته واستمراريته، وأنه ليس عالم الطبيعية الحيوانية الداروينية. وإنما هو عالم الإنسان الذى يعانى ويحلم ويتمرد ويتطلع الى تغيير، ويسعى إليه بالوعى النقدى ووحدة الإرادات الفاعلة والإبداع المسئول..

هذه فى تقديرى هى رؤية «يحيى الطاهر عبد الله» للمصير الإنسانى، بل هذه هى دعوته ورسالته المتسقة الواعية العميقة الشديدة الإحساس بالمسئولية، والتى تترقرق شفافية وإخلاصا ومحبة للإنسان والحقيقة والفن، والتى استطاع أن يعبر بها وعنها تعبيرا فنيا رفيعا فى مختلف أبنيته وأساليبه القصصية والشعرية.

على أن هذه هى مجرد قراءة بين قراءات عديدة ممكنة أخرى لأدب هذا الكاتب الفنان الإنسان العظيم.

الهوامش

(*) اعتمدنا فى قراءة نصوص يحيى الطاهر عبد اللّه على «الكتابات الكاملة» دار المستقبل العربى – الطبعة الأولى (١٩٨٣)

(١) رسالة جامعية لم تنشر حصل بها الاستاذ «حسين حمودة» على درجة الماجستير فى الأدب الحديث من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٩٠ بعنوان : دور يحيى الطاهر عبد اللّه فى القصة القصيرة (١٨٦٥ – ١٩٨١).

أضيف الى هذه الرسالة بعض الدراسات الأخرى القيمة عن أدب «يحيى الطاهر عبد اللّه» التى أمكننى الاطلاع عليها والاستفادة منها وهى : بهاء طاهر: الكاتب الكلمة – الموقف. مجلة خطوة – القاهرة العدد ٣ عام ١٩٨٢.

* سعد الدين حسن، «تصاوير من الماء والتراب والشمس مجلة فصول. القاهرة – يناير – فبراير – مارس ١٩٨٢.
* سيد البحراوى : دلالة النهايات فى قصص يحيى الطاهر عبد اللّه القصيرة. مجلة خطوة العدد المذكور سابقا.
* صبرى حافظ : مجلة فصول. العدد المذكور سابقا (قصص يحيى الطاهر عبد اللّه الطويلة)
* على الراعى : «الطوق والاسورة» عدد خطوة السابق ذكره
* لطيفة الزيات : «الواقع والأسطورة فى أنا وهى وزهور العالم» مجلة خطوة العدد السابق ذكره.
* محمد بدوى : جماليات التشكيل الفولكلورى فى رواية الطوق والاسورة فصول. مايوز ١٩٨٩
* نبيلة ابراهيم : عالم القص عند يحيى الطاهر عبد اللّه مجلة ألف. العدد ٩ ربيع ١٩٨٩.
* نعيم عطية «زهور العالم وعالم الدهشة» مجلة خطوة العدد السابق ذكره.

(٢) يحيى الطاهر عبد اللّه : الكتابات الكاملة المرجع السابق ذكره ص ١٨٣ – ٣٢٠.

(٣) لاحظ الاستاذ حسين حمودة هذا الأمر وأشار إليه فى رسالته.

(٤) قصة «المعطف الجلدى» الكتابات الكاملة. ص ٢٤.

(٥) قصة «انشودة الطراد والمطر» المرجع السابق ص ١٥٧.

(٦) المرجع السابق ص ١٢٨.

(٧) المرجع السابق ص ١٣٤.

(٨) المرجع السابق ص ٣٤٥.
(٩) المرجع السابق ص ٣٤٥ الى ص ٤١١ للمقارنة بين «الطوق والاسورة» وما طرأ داخلها من تغيير فى بنيتى قصتى «الشهر السادس» و«الموت فى ثلاث لوحات».
(١٠) قصة الكابوس الأسود. و«الموت فى ثلاث لوحات».
(١١) ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً المرجع السابق ص ٧٩ – ٨٠.
(١٢) المرجع السابق ص ٨٩.
(١٣) أنا وهى وزهور العالم. الكتابات الكاملة ص ١٧٦.
(١٤) فى الحلم يعشق الموتى. المرجع السابق. ص ٢٥٢.
(١٥) الكابوس الأسود. ص ٢٠.
(١٦) ليل الشتاء. ص ٤٩.
(١٧) المهر ص ٩٤.
(١٨) انشودة الطراد والمطر ص ١٥٨.
(١٩) الدف والصندوق ص ١٤٨.
(٢٠) القاعات بطيئة ومنظمة أيضا ص ١١٥.
(٢١) الفخاخ منصوبة للعشاق ص ١٢٧.
(٢٢) الفلسطينى ص ٢٣٤.
(٢٣) العالية ص ١١١.
(٢٤) الى الشاطئ الآخر ص ١٧٠.
(٢٥) قصة «الوارث» ص ٣٥.
(٢٦) قصة الموت فى ثلاث لوحات ص ١٣٥.
(٢٧) قصة «تلاوة ماسونية» ص ١٦١.
(٢٨) قصة «الدرس» ص ١٧٥.
(٢٩) قصة «وغدا أيضا الأحد» ص ٢٣٧.
(٣٠) قصة «الفلسطينى» ص ٢٣٤.
(٣١) ص ٢٥٧ – ٣٢١.
(٣٢) ص ٤١٥ – ٤٤٧.
(٣٣) ص ٤٥١ – ٤٨٧.
(٣٤) حسين حمودة : رسالة الماجستير المشار إليها سابقا. صفحة ٢٥٠ وما بعدها فى نسخة الالة الكاتبة التى لم تطبع بعد.
(٣٥) حسين حمودة : المرجع السابق ٣٥٩ – ٣٦٢.
(٣٦) قصة الموت ص ٢٤٦.
(٣٧) قصة الدرس ص ١٧٥.
(٣٨) قصة الشجرة ص ١٥٣.
(٣٩) «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٥٢.
(٤٠) الكابوس الأسود ص ٢١.
(٤١) قصة «كلام للبحر» ص ٢٢٢.
(٤٢) قصة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٧٢.
(٤٣) حسين حمودة : مرجع سبق ذكره الفصل الثامن من ص ٣٦٤ ومابعدها.

(٤٤) د.صبرى حافظ : مجلة فصول يناير – فبراير – مارس ١٩٨٢ ص ٢٠٥.
(٤٥) قصة «غدا أيضا يوم الأحد» ص ٢٣٧.
(٤٦) قصة «معطف من الجلد» ص ٢٨.
(٤٧) حسين حمودة : المرجع السابق ذكره ص ٣٦٥ ومابعدها.
(٤٨) حسين حمودة المرجع السابق والوضع نفسه.
(٤٩) قصة حصار طروادة، ص ٣١.
(٥٠) نفس المرجع السابق ص ٣٢.
(٥١) قصة قفص لكل الطيور ص ٢٩٥.
(٥٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٥٣ – ٤٥٤ – ٤٥٦.
(٥٣) حكاية الصعيدى ص ٢٨٠.
(٥٤) قصة اليوم الأحد ص ١٥٥.
(٥٥) قصة الكابوس الأسود ص ٢١.
(٥٦) تصاوير التراب والماء والشمس ص ٤٣٨.
(٥٧) قصة الحكاية المثال ص ١٩٨.
(٥٨) قصة أغنية العاشق إيليا ص ١٨٥.
(٥٩) أراجيف وأسمار ... وقائع أيضا ص ٣٨٨.
(٦٠) نفس المرجع والموضوع.
(٦١) قصة كلام للبحر ص ٢٢٣.
(٦٢) قصة قابيل الساعة الثانية ص ٦٠.
(٦٣) قصة الدرس. ص ١٧٥.
(٦٤) قصة العالية ص ١١١.
(٦٥) قصة رؤيا ص ٢٣٢ – ٢٣٣.
(٦٦) قصة فى الحلم يعشق الموتى ص ٢٥٢.
(٦٧) قصة كلام للبحر ص ٢٢٣ (والتخطيط لنا).
(٦٨) قصة «طاحونة» الشيخ موسى ص ٣٨.
(٦٩) مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ص ٤٦٧ (والتخطيط لنا).
(٧٠) نفس المرجع السابق ص ٤٨٨.

(١)
تخفّيات «التجليات»
فيِ تجليات جمال الغيطاني

مع «تجليات» جمال الغيطاني، ننتقل الي خطاب روائي مختلف تماما، سواء من حيث اللغة التعبيرية أو من حيث الدلالة، عن «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، بل عن الخطاب الروائى العربى المعاصر عامة. لعلنا نجد تماثلا عاما فى لغته التعبيرية التراثية بينه وبين أعمال الروائى الفلسطينى اميل حبيبى، والروائى التونسى محمود المسعودى، إلا أن جمال الغيطانى فى تجلياته يكاد يكون أكثر إيغالا لا فى لغته التعبيرية التراثية فحسب وانما فى خروجه على المألوف من بنية الخطاب الروائى عامة. ولهذا، فان بعض الكتاب والنقاد ينكر على «تجليات» الغيطانى صفة الرواية، وان اعتبروها كتابا أدبيا بشكل عام. والحق ان بنية «التجليات» التى صدر منها جزءان حتى الآن (عن دار المستقبل العربى – القاهرة – الأول عام ١٩٨٢ – والثانى ١٩٨٥) بأسلوبها والعلاقة بين عناصرها، تشكل ظاهرة جديدة فى أدبنا العربى المعاصر، وإن سبقتها بعض الأعمال الرائدة التى اشرنا إليها. ولقد نسج الغيطانى بعض رواياته وقصصه السابقة من خيوط بعض المراحل القديمة من تاريخنا، وخاصة تاريخ المرحلة المملوكية فى مصر، إلا اننا فى «تجلياته» نجد طغيان لغة التراثين الصوفى والفقهى عامة فضلا عن النهج القرآنى، ولايقف هذا عند حدود الاسلوب التعبيرى فحسب، بل يمتد الى الاستعانة برموز تراثية لها دلالتها الخاصة. والى الخروج من المنطق المألوف في العلاقات المكانية والزمانية، وفى العلاقات بين الاشياء والبشر، الى منطق «التجليات» والشطح الصوفى الذى تتداخل فيه الأزمنة الثلاثة الماضى والحاضر والمستقبل تداخلا لايخضع لتسلسلها المألوف، كما تتداخل فيه الأمكنة، فيوجد الواحد او البشر في اكثر من مكان فى وقت واحد، بل تزول الحدود بين الاشياء الجمادية والنباتية مثل الاحجار والاشجار والامواج والسحاب من ناحية اخرى، بل يتداخل الانسان فى الانسان، فيصبح الشخص هو الآخر، او هو اكثر من آخر، ثم يتم بين هذه العناصر جميعا تداخل وتواحد وحلول تتحرك به وتتشكل بنية الرواية وعناصرها تحركا وتشكلا عجائبيا إعجازيا يجعلها أقرب الى كثير من المجاهدات والشطحات الصوفية وإن تجاوزتها فى كثير من الأحيان. ولعل هذا ما دفع بعض الكتاب والنقاد الى اخراج «التجليات» من صفة «الرواية».

ولكن «التجليات» رواية بغير شك، وان اختلفت عن المألوف من الخطابين الروائيين العربى، والغربى على السواء، طموحا الى خطاب روائى ذى خصوصية عربية تراثية.

و«التجليات» برغم تعقيد وجدة بنيتها الاسلوبية والدلالية، بنية لغوية متعددة الاساليب والأشخاص والأحداث، وإن جمعتها فى النهاية وحدة تعبيرية دالة.

والواقع أن «كتاب التجليات» بجزأيه، رغم هذه الجدة وهذا التعقيد فى بنيته، يتضمن حكاية بسيطة نستطيع أن نرسم ببساطة كذلك معالمها الأساسية المتخفية فى تجلياتها. إنها السيرة العائلية الذاتية للكاتب جمال الغيطانى نفسه، إنها حكاية أبيه الفلاح البسيط الذى سعى عمه للاستئثار بالأرض التى ورثها عن أبيه، فقام بقتل أمه، ثم حاول أن يقتله هو نفسه. ويهرب هذا الفلاح احمد الغيطانى، وكان مازال فى سن الطفولة، وينجو بنفسه من هذا المصير. وهنا تبدأ سلسلة طويلة معقدة ومأساوية فى حياة احمد الغيطانى. تتلقفه عشرات المواقف الصعبة والأعمال الشاقة وهو يسعى للامان ولقمة العيش. واخيرا يتاح له ان ينتقل الى القاهرة، فتبدأ مرحلة جديدة من حياته يمتهن فيها عدة مهن سعيا كذلك وراء الامان ولقمة العيش. فيعمل شيالا، وخبازا.. الى غير ذلك حتى ينتهى به اجتهاده فى النهاية الى ان يصبح «ساعيا» أو «فراشا» فى وزارة الزراعة. وعندما يستقر به المقام نسبيا فى القاهرة، يعود الى بلدته ليتزوج، ويعود بزوجته الى القاهرة ليعيش معها حياة الاستقرار. ورغم ما يعانيانه من فقر، ينجبان اطفالا وينجحان فى تربيتهم وتعليمهم حتى يصبح أحدهم كاتبا مرموقا وأحدهم الآخر ضابطا.. ونعيش فى الرواية حياة المعاناة والمشقة والشدة التى تحياها هذه الأسرة، ولكننا نعيش معها كذلك عبق الحياة الشعبية فى حى سيدنا الحسين، كما نستشعر تطور الحياة فى مصر – خلال حياة هذه الاسرة – من مرحلة ما قبل ثورة ١٩٥٢ الى مرحلة ما بعد هذه الثورة، فى حياة عبد الناصر ثم الى مرحلة الانقضاض على هذه الثورة وهى مرحلة من يسميه الكاتب «الجلف الجافى» ويرفض ذكر اسمه.

على أن كل هذه المعطيات السابقة، لاتشكل غير ومضات حدثيّة فى الرواية وتكاد تغيب أحيانا داخل الشطحات والتجليات. أما الحدث الأساسى الذى يكاد يشكل الدفعة الملهمة لكتابة هذه الرواية، فهو موت الاب. لقد مات احمد الغيطانى، والكاتب جمال الغيطانى خارج مصر، فلا يحضر جنازته. ويسبب له هذا ألما كبيرا. على ان المصدر الحقيقى لألمه هو إحساسه بأن أباه بعد كل ما قدم له ولاخوته، ورغم كل ما عاناه بسببهم ومن أجلهم، قد مات دون ان يحظى بما يستحقه من عناية ورعاية. بل مات، فيتكشف وجدان ابنه الأكبر جمال، إنه لم يعطه مايستحقه من عناية ورعاية، بل قد تباعدت بينهما المسافة، بل لقد كانت متباعدة.. لقد بلغت فى بعض الأحيان الى حد أن كان يتمنى الطفل الابن والدا آخر غير والده الفقير، ضئيل الشأن هذا. ويتفجر فى الوجدان لا مجرد إحساس بالألم، بل إحساس عميق بالندم كذلك. ومن هذه النقطة تتفجر كذلك كل

مصادر الإبداع فى الرواية.

إن الرواية، على تنوع عناصرها ومقاماتها ومواقفها ومواجيدها وشطحاتها ليست إلا مرثية ابن لوالده، وهى مرثية بالغة الرفعة والنبالة والشجاعة الإنسانية. ولكنها فى الحقيقة تخرج بفنيتها من حدود الرثاء الى مستوى التمجيد المثالى الخارق. كأنما يحاول الابن أن يكفر عن تقصيره إزاء والده، وان يعبر عن ندمه، وعن حبه العظيم والعميق لوالده بأن يخلده، بأن يجعل منه نموذجا مثاليا خارق البطولة.

وما اكثر الاحزان العميقة والاصيلة فى الادب والفن التى خلدت اسماء ومعانى ومواقف وقيما. لعلنا - على سبيل المثال السريع - نذكر رثاء الخنساء لاخيها صخر، كما نذكر الكوميديا الإلهية لدانتى التى كانت إلهام حزنه العميق على حبيبته باتريشيا.

وفى تقديرى أن هذا هو المتخفى وراء كل تجليات جمال الغيطانى. ولكن المتخفى هذا لم يكن متخفيا فى الحقيقة، بل كان واردا بشكل متناثر ينبض به جسد الرواية فى مختلف صفحاتها وفقراتها ومقاماتها ومواقفها، وإن كادت التجليات أن تطغى عليه فى كثير من الأحيان وأن تغرقه فى فيضها العجائبى.

يقول الأب ذات يوم لهم «كنت أباكم وأنتم أبنائى، شببتم وأصبحتم رجالا. وفتحتم بيوتا ولم تعرفوا شيئا عنى» (ص ٢٢) ويقال للابن «وكنت تخجل من التصريح بوظيفته وعمله كساع» (ص ٢٥). ورواية التجليات لاتسعي للتعرف علي الاب، بل لتعريف الناس جميعا والتصريح بحقيقته تعريفا وتصريحا احتفاليين. لكن الأمر لم يكن مجرد نقص عن التعرف عليه فى حياته، بل كان كذلك عدم تحقيق بعض رغباته البسيطة رغم القدرة على ذلك. كان الوالد يتمنى طول عمره أن يحج «وغاب عنا قبل ان نحققها له (هذه الأمنية) بعد أن أصبحنا قادرين.. آه.. لم نفعل» (فى منزل الرؤى). ويقول الابن معترفا نادما حزينا الحزن كله «لم أركض الى جواره فى حياتى الدنيوية.. ولم اركض بعد نضجى لتباعد المسافات بيننا.. فى هذا الموقف اقر بذنبى، فانا المسئول عن الجفوة. لذا حقت علي الشقوة (ص ١٨٤). ويقول «كان يصحبنا الى كل مكان فى طفولتا.. فلما شببنا هجرناه» (ص ٢٦١) ويصرخ بعد موته، ما وصله منى شحيح شحيح» (ص ٣٠٤)، وكان الوالد يذكر دائما عندما تجئ سيرة أولاده «انما نطعمكم لوجه اللّه» (ص ٢١٥). وذات يوم سأل محيى الدين ابن عربى الابن «ألم تتمن يوما أبا غير أبيك» ويجيب «اعترف بذلك.. فالسماح» ويسأله ابن عربى «ألم تخجل من فقرك» ويجيب «قلت ان ذلك فى زمن جاهليتى» (ص ١٧٨).

هذا هو «الجرح - الندم» الذى فجر وألهم جمال الغيطانى روايته التجليات، بل

كان الدفعة الى بنائها على هذا النحو بقدر ما كان هذا «الجرح – الندم» من العمق والقسوة بحيث ما كان يكفيه أن يعترف، أن يصرح، ان يحكى حكايته، فيتحقق له مايسميه ارسطو بالتطهير «الكاثارسيس» فى المسرح، وإنما أراد أن يحول الإهمال الذى لقيه أبوه فى حياته، الى تمجيد وتخليد احتفاليّيْن له بعد وفاته، فهذا اقل مايمكن أن يشفيه من هذا «الجرح – الندم».

وهكذا انتقلت الحكاية البسيطة التى عرضنا لمعالمها الأساسية، الى رواية عجائبية، الى تجليات إعجازية خارقة. ولهذا تبوأ الوالد مكانة تكاد تجعله على نفس مستوى الامام الحسين الشهيد، والقائد جمال عبد الناصر، على حين يقف خلف ثلاثتهم بطل من أبطال شهداء حرب اكتوبر، هو ابراهيم الرفاعى، وبطل من أبطال وشهداء الثورة الفلسطينية هو مازن ابو غزالة ثم خالد الاسلامبولى الذى اقتحم هو وصحبه «المنصة» ليخلص زمنا وينقذ أمة على حد تعبير الرواية (ص ٢٦٩). على أنه لايكون على مستوى واحد مع هؤلاء فحسب، بل نراه فى كثير من المواضع والمواقف يستقبل عبد الناصر ويطعمه فى غرفته، أو يعطيه عبد الناصر الراية فى معركة كربلاء، أو يتداخل هو وعبد الناصر بحيث يكونان شيئا واحدا وإن اختلف الوجه او الصوت (ص ٢٣، ص ١١١، ص ١٣٦، ص ١٤٢): بل هو الذى يجلس الى من تخلفوا عن نصرة الحسين ليعاتبهم ويبصرهم بما ينبغى عمله، بل هو الذى يبادر بالهجوم على جند معاوية (ص ١٩٤) ولهذا يعاتب المؤرخين الذين لم ولن يذكروا مشاركة أبيه فى كربلاء (ص ١٩٥) بل، ما أكثر ما يتحول الى ظواهر طبيعية كأن يصبح سحابا، أو غمامة (ص ١٠٨) او فراشة (ص ١٠٤)، بل تتحدث عنه الأشياء، فتتحدث عنه أول بقعة لامست رأسه عند ولادته، وتتحدث عنه النخلة وتتحدث عنه المصطبة وصومعة القمح والفرن (ص ٨١–٨٤) وتتحدث عنه قطعة جلد كانت فى بطن ماعز (ص ١٣٠) ويتحدث عنه نجم (ص ٩٦).. وإنه ليمشى على الماء بجسده وإن يكن الصوت صوت شهيد من شهداء حرب اكتوبر (ص ٢٤). بل لقد تحدثت الرواية بهذه الرؤية التمجيدية المثالية عن الوالدة كذلك، وكانت تقيم مشابهة بينها وبين السيدة زينب.

وهكذا يتحول الموقف التهوينى أثناء الحياة من الأب، الى موقف تهويلى مثالى منه بعد الموت. ولم يكن هذا التحول إلا محاولة للشفاء من الجرح – الندم. على أن هذا التهويل المثالى أو الشطح او التجليات لم تكن من نصيب الوالد أساسا، بل نال النصيب الأوفى منه الابن نفسه الساعى الى محو الجرح – الندم. فالسارد، أو الراوى، لم يكن مجرد سارد أو راو، بل لم يكن مجرد معقب على الأحداث او مفسر للمواقف، بل أصبح هو مفتاح الكشف والتجلى، وهو الذى تخاطبه الأشياء وهو الذى ينتقل عبر الأزمنة المختلفة والامكنة المختلفة فى يسر، وهو الذى يمتزج ويتواحد مع الآخرين. بل يكون الانثى «لور»

التى يعشقها، وهو الذى يسرى فى الكون وفى إسرائه يبصر بشجرة الكون واوراق البشر التى تتساقط وهى لاتزال باقية، وهو الذى يطوف فى الكون ويلتقى بالمجرات، ويخترق النقط السوداء، ثم يتبدد ويتبدّى فى النهاية فى أركان الكون، وقبل هذا كله هو الذى يحضر مجلس الديوان وتخاطبه رئيسته السيدة زينب، ويحاوره الامام الشهيد الحسين، ويقود خطواته، كما يقود مسراه فى النهاية محيى الدين بن عربى.

وهكذا يصبح الابن المتألم النادم الذى يبحث عن خلاص من ألمه وندمه، هو البطل الحقيقى فى هذه الرواية، البطل الذى يمتلك معرفة شاملة، وقدرات إعجازية خارقة، ويرى ويفعل، مالم يره ولم يفعله أحد قبله من أصحاب الطريق، وما اكثر مايجيء هذا المعنى ويتكرر على لسانه طوال الرواية.

حقا، إذا كان الجزء الأول من الرواية تغلب عليه حكاية معاناة الأب، على حين تغلب على الجزء الثانى شخصية الام ومعاناتها، وإن انتهى هذا الجزء الثانى باليوم الاخير لحياة الوالد، فإن شخصية الراوى المشارك المتجلى الشاهد على كل شيء، هى الشخصية الطاغية الساحقة فى كل صفحة من صفحات الرواية، رغم كلمات الذلة والتواضع والخضوع والاحساس بالألم والندم والعجز والتواكل والإذعان التى تسود تعابيره. ولهذا يكاد يكون المجد الحقيقى فى هذه الرواية هو مجد هذه الشخصية الخارقة المتجلية فى كل شيء «لم أدر أنّى ثقبت فراغ المسافات» (ص ٢١٩)، ويكاد مجدها أن يطغى على مجد البطل الحقيقى الذى من أجله كانت هذه «الرواية - المرثية»، لحياته البسيطة الرائعة ولموته البسيط الرائع أيضا. والواقع أن بطولة الوالد، لم تكن تبرز فى الرواية او تتألق بلقائه مع عبد الناصر او بجسارته فى محنة الظمأ فى كربلاء بجوار الامام الشهيد حسين، بل كانت تبرز وتتألق عندما تتحدث الرواية عن بعض احداث حياته أو سلوكه اليومى فى بيته او فى عمله او مع اسرته، باسلوب سردى وصفى بسيط! ان شخصية هذا «الوالد» هى من أروع وأعمق وأصدق ما قدمته الرواية العربية، وما كانت تبرز هذه الروعة وهذا العمق والصدق إلا عندما نبتعد فى تقديمه عن التجليات والشطحات.

لقد أراد المؤلف أن يتخذ من التجليات منهجا للإعلاء الاحتفالى بشأن هذا «الوالد» فكانت بساطة هذا «الوالد» أعظم من هذا الاعلاء الاحتفالى، وإن أسهم هذا الإعلاء الاحتفالى فى بعض الأحيان فى اجهاض هذه البساطة، بإبعاد الضوء عنها الى تحليقات كونية بعيدة. ولهذا - كما أشرت من قبل - كادت أن تتحول البطولة فى الرواية الى «الراوى - الابن»، لا الى «الموضوع - الوالد».

حقا، لقد استطاعت لغة التجليات ومنهجها العجائبى أن يعالجا موضوعها معالجة

ذات طابع شامل تتداخل فيه الازمنة، والامكنة والاحداث، والشخصيات، واستطاع بهذا كذلك ان يقدم عمقا تاريخيا تراثيا لأحداث معاصرة، سواء فى إدانته لبعض المواقف المتخاذلة، او فى تمجيده لمواقف التصدى والمقاومة والاستشهاد، وبهذا استطاع أن يستعين بالخبرات التراثية لتقييم الحاضر، الا أن هذا التقييم، جاء تجريديا مثاليا، بل يغلب عليه الطابع العاطفى الصارخ فى بعض الأحيان. ويتمثل هذا فى المفهوم السائد فى الرواية عن الزمن.

فالرواية تقدم مفهوما للزمن يكاد يوحى بالتغير والتبدل والتدفق، إلا أنه فى الحقيقة مفهوم تكرارى أكثر من أن يكون مفهوما تطوريا! ولهذا فهو مفهوم للتغير الثابت – لو صح التعبير – الذى تتماثل فيه أحداث التاريخ رغم التغير. فما حدث للحسين هو ماحدث لعبد الناصر، ومعركة كربلاء يقف الى جانب الحسين فيها «الوالد» وعبد الناص وابراهيم وخالد، وفى الجانب الآخر يقف جيش إسرائيل، ومعاوية والسادات. وهكذا تتماثل احداث التاريخ تماثلا شبه مطلق رغم تغيرها. ولهذا يكاد ان يكون لعالم الرواية مركز ثابت مهيمن هو «الديوان – الديوان مركز الهيمنة فى عالمنا الارضى» (ص ٤١) ولهذا كذلك تمتلئ الرواية بالثنائيات المتضادة، مثل التجميع والتفريق، الفصل والوصل، الليل والنهار، الخروج والدخول، الى غير ذلك. وتتراوح الحركة بين هذين الطرفين لا تتجاوزهما، مما يجعل التغير نقلة ثابتة متكررة بين طرفين ثابتين.

وتنعكس هذه الثنائية فى المفردات على الثنائية فى اسلوب الرواية. فرغم الطابع الشعرى الصوفى الفقهى القرآنى الغالب على اسلوب الرواية، فهناك كذلك اسلوب السرد الوصفى العادى المباشر. فى بعض الاحيان يتجاور الاسلوبان، فنجد الأسلوب الصوفى الشعرى، ثم ننتقل الى الاسلوب السردى الوصفى. واحيانا يتداخل الاسلوبان تداخلا تعبيريا. وفى كثير من الأحيان يكون هذا التداخل. فى اكثر ما نقرأ نجد جملا فلسفية او شعرية مثل «لا أنا قريب ولا أنا بعيد، ولا أنا راحل ولا أنا ماكث» (ص ٢٢٨)، أو نقرأ «أخبرتني الغمامة أنها طافت بفضاءات لا نهاية لها..» (ص ١١٠)، كما تمتلئ الرواية بتعابير شعرية وصوفية بالغة الرهافة، لعل من أروعها الصفحات التى تسجل بطولة خالد.

ولكن ما أكثر مانقرأ تعابير سردية عادية، مثل «استغرق أبى عامين يعد نفسه للخروج بعد ان صار عيشه صعبا» (ص ١٦٧) أو مثل «تصعد إلينا الست روحية يسألها أبى عما جرى فى البلد» (ص ١٦٠).

ولكن قد نقرأ جملا يتداخل فيها الأسلوبان تداخلا متجانفا بين لغة جلسة عاطفية ولغة تضمين قرآنى مثل «فى الضوء العذرى نجلس متواجهين عرايا تماما إلا من صدفتنا،

واتطلع اليها ارغب فى الاحاطة بكل شئ عنها، وفوق كل ذى علم عليم» (ص ٩٢).

ولكن لعل الصفحات الأخيرة من الجزء الثانى من الرواية التى يحكى فيها اليوم الأخير من حياة «الوالد» أن تكون من أجمل الصفحات التى تم فيها تضمين الأسلوب التراثى مع أسلوب السرد العادى على نحو متألق رفيع. ولكنى أعتقد أن العناصر البسيطة والتفاصيل الرهيفة فى هذا السرد هى التى أعطت للأسلوب قيمته الرفيعة وارتفعت بهذه الفقرة الى مستوى رفيع من التعبيرية المؤثرة. ولكن سرعان ما أجهضت الأحاسيس البالغة العمق التى فجرتها هذه الفقرة بالعودة مرة اخرى الى الشطح، والى الاسراء والتبدد والتبعثر فى الكون البعيد!

والحق، أنه رغم امتلاك جمال الغيطانى ناصية التعابير الصوفية والفقهية والكلامية عامة، وحسن استخدامه لها، مستفيدا من قراءاته الواسعة للنفرى وابن عربى وغيرهما، وبرغم ماتفجره هذه التعابير من رؤى بالغة الرهافة والعمق، وبرغم ما تضيفه بحق الى تراثنا الأدبى المعاصر عامة، فإن المغالاة فى استخدامها استخداما «شطحيا» «عجائبيا» قد يفضى الى افقادها الصدق والفاعلية التعبيرية، ولهذا يبقى أحيانا منهج السرد العادى أقدر منها على التصوير والتعبير والتأثير. ليس هذا إدانة للشطحات والعجائبية فى الرؤية، أو للتنوع فى استخدام الأساليب التعبيرية، وإنما هو حرص على عمق الرؤية وصدقها وشمولها الانسانى، حتى لا يصبح التعبير عنها فى النهاية مجرد زخارف ثقافية او مهارات أسلوبية. إن الاساليب ومناهج التعبير إنما تكون أساسا فى خدمة رسالة التعبير، ولهذا تقدر قيمتها بمدى تعبيريتها عن هذه الرسالة. ولاشك أن جمال الغيطانى قد قدم لنا فى تجلياته عملا إبداعيا حقا، يمتح من أعرق مصادرنا التراثية، ويتضمن موقفا ايجابيا مع هذا من حقائق واقعنا المباشر الحى. وقد استعان باللغة التراثية لتحقيق هذه الغاية على نحو ادبى رفيع يكشف عن موهبة متجددة دائما، تعرف طريقها بوضوح وجدية وشجاعة، على انى لا املك فى النهاية إلا أن اتساءل : الى اى حد أدى استخدامه للاسلوب الصوفى هذا، الى أن يفرض عليه – واعيا لهذا أو غير واع – رؤية للزمن وللتاريخ وللواقع يغلب عليها الطابع القومى المثالى؟!

أو بتعبير آخر، هل كان اختياره لهذا الأسلوب التعبيرى نابعا أساسا من رؤيته الفلسفية هذه، أم أن هذا الاسلوب أسهم فى تكريس هذه الرؤية ومضاعفتها؟!

انه سؤال يحتاج الى مزيد من الدراسة والبحث.

(٢)

تجليات لغة التجليات

لـ جمال الغيطاني

ليست اللغة فى العمل الأدبى مجرد أداة لنقل وتوصيل الصور والدلالات والمضامين الى وجدان المتلقى وذهنه، أى ليست مجرد وسيلة إعلامية إخبارية، وليست كذلك مجرد إطار شكلي خارجى للعمل الأدبى، بل هى جزء عضوى من بنية هذا العمل نفسه. ولهذا تختلف الأعمال الأدبية باختلاف لغاتها داخل اللغة الواحدة. فاللغة العربية هى لغة عبد الرحمن منيف وجمال الغيطانى وحيدر حيدر وصنع الله ابراهيم والطاهر وطار وحنا مينا ومحمود دياب و يحيى الطاهر الله وابراهيم أصلان وأدوار الخراط. ولكن اللغة العربية فى أعمال هؤلاء تختلف اختلافا كبيرا. واختلافها ناشئ عن اختلاف بنية هذه الأعمال واختلاف دلالاتها ومضامينها. وعندما نتحدث عن اللغة، فلسنا نقصد مفردات معجمها [وإن كان لكل عمل أدبى بعض المفردات الخاصة المهيمنة]، كما لانقصد نحو هذه اللغة وصرفها فحسب، وإنما نتحدث أساسا عن تركيب جملتها ومنهجها التعبيرى وأساليبها البلاغية المختلفة فى تشكيل بنيتها العامة. وبهذا المعنى تشكل اللغة جزءا من بنية العمل الأدبى، أى من صياغته التى يصبح بها موضوع هذا العمل مضمونا أدبيا، أى قيمة تعبيرية موحدة دالة. وإذا كان المضمون الأدبى ثمرة الصياغة التى تعد اللغةجزءا منها، فإن هذه الصياغة هى بدورها أداة المضمون ووسيلته للتحقق والتجلي. أو بتعبير آخر ذى مسحة ارسطالية – كما بسبق أن ذكرناه فى موضع آخر – واذا كان المضمون هو العلة الغائية للصياغة، فان الصياغة هى العلة الفاعلة للمضمون. أى أن المضمون يتغيّا ويتحقق بالصياغة، على أن الصياغة تتحدد كذلك بالمضمون. إن الصياغة لاتخلق المضمون من ذاتها وبذاتها، وإنما تحققه من حيث أنها الأداة التى يحقق بها المضمون ذاته! وقد تبدو الصياغة بهذا المعنى كما لو أن لها الأولوية والأولية على المضمون، رغم أنها أداته ووسيلته. على أنها فى الحقيقة ليست كذلك، بل هى مشروطة بالمضمون وإن تكن أداته لتحقيق ذاته.

على أن عناصر الصياغة وفي مقدمتها اللغة، قد تكون لها من خصائصها الذاتية وقوانينها الخاصة، مايجعلها تطغى أحيانا على علتها الغائية، أى على المضمون الأصلي. فتفرض على العمل مسارات وأبعادا تتجاوز هذا المضمون. ولعل تجليات جمال الغيطانى أن تكون نموذجا على ذلك.

فى التجليات – كما لاحظنا فى المقال السابق – أكثر من لغة، وإن كنا نستطيع أن نحيلها الى لغتين أساسيتين: لغة صوفية، فقهية، شعرية، يمكن أن نطلق عليها اللغة الطقوسية التراثية، ولغة أخرى هى لغة سردية وصفية عادية. وهناك – كما سبق أن أشرنا – لغة ثالثة بينهما هى تضفير ومحاولة للنسج بين اللغتين الأخريين.

ونتساءل: لماذا استعان الغيطانى باللغة الطقوسية التراثية؟ لست أدخل فى نياته ومقاصده الذاتية، وإنما أتحدث من داخل العمل الأدبى. وفى تقديرى أنه وراء هذا الإستخدام اللغوى تكمن الدلالة المركزية فى الرواية، وهى تمجيد وتخليد «الأب» بعد وفاته مسحا وإزالة لمشاعر الندم الناجمة عن إهماله وعدم منحه العناية الكافية فى حياته، وبهذه اللغة الطقوسية أمكن الارتفاع «بالأب» الى مستوى احتفالى أسطورى، تتحدث فيه عنه ظواهر الطبيعة والأشياء من سحاب وغمام وريح ونخل ومسام جلد، وبقعة الأرض التى سقط عليها رأسه عند ولادته الى غير ذلك. وبفضل هذه اللغة الطقوسية التراثية، أمكن أن يقف «الأب» على مستوى واحد مع الامام الحسين وعبد الناصر، وأن يلتقى وأن يحتفى بعبد الناصر فى محنته بعد وفاتهما، وان يبادر بمواقف بطولية فى كربلاء فى محنة الحصار والعطش، وان يخترق الاماكن والأزمنة، وأن يرتفع الى ذروة عالية خارقة من حيث الذات والسلوك والإمكانات والصحبة. ولا شك أنه بدون هذه اللغة الطقوسية التراثية ما كان من الممكن تقديم «الأب» على هذا النحو وبهذا المستوى. وهكذا لم تكن هذه اللغة مجرد اداة لتوصيل صورة او حدث، وإنما كذلك وأساسا لإضفاء قيمة أسطورية رفيعة شامخة على «الأب» تمجيدا وتخليدا له.

حقا، لقد قدمت اللغة الوصفية السردية صورة أخرى لهذا «الأب» فى حياته اليومية العادية، التى لا تتسم ببطولات خارقة أو علاقات تاريخية سامية جليلة، أو تدخلات أسطورية عبر الأزمنة والأمكنة والأشياء، ولهذا فليس فى مظهرها التعبيرى ما يدعو الى تمجيد او تخليد، وان يكن يدعو الى الاشفاق والرثاء والمودة والاعجاب والى مختلف المشـــاعر الانسانية العميقة الحميمة الصادقة نحو هذا «الانسان» المتواضع الجاد المثابر الأمين الطيب.

والغريب أن تفاصيل حياته البسيطة التى قدمتها لنا لغة السرد الوصفى العادى. كانت – كما أشرنا فى المقال السابق – أكثر تعبيرية وتأثيرا وحرارة وتأكيدا لعظمة هذا «الانسان»، من شطحات وتجليات اللغة الطقوسية. بل إن الاستعانة بهذه اللغة التراثية الطقوسية، هى التى كادت أن تطمس باحتفاليتها وشطحاتها الصدق الرائع والبطولة الحقيقية فى حياة هذا «الانسان»!

وهكذا كانت اللغة الطقوسية التراثية أداة للتعبير عن الدلالة المركزية التى استهدفها

هذا العمل الأدبى، ولكنها بطبيعتها الذاتية الخاصة كادت أن تطمس هذه «الدلالة - الهدف»!

وليس معنى هذا أن هذه اللغة فى ذاتها هى وحدها المسئولة عن ذلك، إذ يمكن بالسيطرة عليها والتحكم فيها، الحد من سحر شطحاتها وتجلياتها، بل يمكن استخدامها بدلالات مختلفة.

على أن العلاقة بين «الأب» وتلك «اللغة الطقوسية الذاتية» قد تكون لها دلالة أخرى. فهذه اللغة هى المرادف التعبيرى «للأب» نفسه. إنها «الاب» التراثى، و«الأب» القومى و«الأب» التاريخى. إنها الأبوة اللغوية التراثية التى يعود اليها «الابن - الكاتب»، بعد طول إهمال او غياب! إنها أبوه اللغوى التراثى الذى طالما قصر فى رعايته والعناية به. وهكذا يترادف ويتوازي توجهه الى الاب «بالميلاد» مع توجهه الى الاب «تراثا وتاريخا». بل يصبح التوجه بل الالتجاء الى «اللغة - الأب - التراث» ضرورة تعبيرية أملتها ارادة المصالحة النفسية مع الأب «بالميلاد»، وتمتزج طقوسية اللغة - بالأبوة، فتصبح الأبوة نفسها طقوسية!

وقد تكون هذه الإحالة التبادلية بين اللغة التراثية والأب حقيقة كامنة فى ضمير «الابن - الكاتب»، - وعى بها أو لم يع -، وخاصة أن الأب فى حياته، هو ابن التراث الديني بطقوسه المختلفة، بحياته خاصة فى حى سيدنا الحسين ومعايشته لمقامه ومحبته له، فضلا عن تطلعه الى الدراسة «التراثية» فى الأزهر، وإن كان قد حرم من ذلك بسبب ظروف حياته. هناك بغير شك ارتباط رمزى حميم بين احتضان الأب بعد وفاته ومحاولة التكفير عن إهمال الابن له، واحتضان اللغة التراثية والاستعانة التعبيرية بها.

ولكن ... سرعان ما فرضت هذه اللغة الذاتية الطقوسية قوانينها الذاتية الخاصة كذلك، ولم يعد «الأب» أو حتى «الابن» (وكلاهما سيان فى منطق هذه العلاقة باللغة) هو السيد بل أصبح «الأنا» هو السيد! لقد تضخم «الأنا» الراوى السارد، لا من حيث أنه «الابن» بل من حيث أنه هو ذاته، تضخم طقوسيا وأصبح البطل الحقيقى فى الرواية. كما أشرنا فى المقال السابق، بل كادت بطولته الصارخة الطقوسية أن تطمس بطولة «الأب» الذى هو الهدف المركزى الأول للرواية! ومنذ البدايات الأولى لامتطاء أو لاستخدام اللغة الطقوسية، وعلى طول الرواية نستشعر ذلك، بل إن التجلى نفسه يبدو وكأنه الإرادة الذاتية للأنا الراوى «عقدت العزم على أن أتجلى» (ص ٢٩) وما أكثر العبارات والمواقف المعبرة عن التضخم الطقوسى «للانا»؛ «هجرتى منّى وفيّ والى» (ص ٥) «أريد أن أرى الماضى وأن أدخل فى المستقبل» (ص ٣١) «سيصبح حارسا أبديا من حراس اللوح المحفوظ» (ص

٢٢٦)، «فحق لى التفرد إذ ان ذلك لم يقع لغيرى» (ص ١١٥ جزء ٢) بل نراه فى الجزء الثانى يتغسل ويتطهر قلبه (ص ١٨) مما يكاد يستدعى الى الذاكرة صورة مماثلة عن النبى محمد، هذا فضلا عن النداء باسمه طوال الرواية «ياجمال»، ومخالطته لأهل «البيت»، ومصاحبته لهم، ولمحيى الدين بن عربى ثم مسراه فى الزمان والمكان المطلقين وتحولاته فى الأشخاص وتحولاته فى الكون كله.

وهكذا تحولت اللغة الطقوسية من أداة للارتفاع بقيمة «الأب»، أو لمنحه قيمة تراثية خارقة، الى طاقة تسبغ قيمة إعجازية أسطورية، لا أقول على «الابن»، وإنما على «الأنا» الراوى السارد. فالابن لم يعد ابنا لأب سواء كان هذا الاب إنسانا أو لغة، وإنما أصبح مجرد «أنا متجليا». ولم تعد طقوسية اللغة مرتبطة بالاب (بالميلاد) أو بأبوة تراثية بل اصبحت مجرد لغة، مجرد لغة تبنى عالما للأنا!

وهكذا فرضت اللغة الطقوسية التراثية قانونها الخاص.

ونستطيع أن نتبين الأمر نفسه، وإن يكن بمنحى مختلف فى الموضوع الثانى فى الرواية، وهو الارتداد على ثورة عبد الناصر وخيانتها. عندما «أصبح العدو «الاسرائيلى» صديقا» (ص ٩)، و«جاء الاسرائيليون الى عقر دارى» و«رفرف علمنا الى جوار علمهم» (ص ١٢٦-١٢٧). وهو موضوع مضفر متناسج مع الموضوع الاساسى الأول المتعلق بالأب، وإن تكن له ملامحه المتميزة، ولا يتناسج هذا الموضوع مع موضوع الاب فحسب بل يكاد يتماثل مع التخلى عن الامام الحسين وخيانته فى معركة كربلاء ومحنة العطش. ولهذا، ففى كربلاء سنجد معسكرين يواجه كل منهما الآخر، المعسكر الأول يضم الامام الحسين واتباعه وعبد الناصر والاب فضلا عن الضابط ابراهيم الرفاعى شهيد سيناء، وخالد الاسلامبولى وصحبه الذين أجهزوا على السادات. أما المعسكر الآخر فيضم رموز الدولة الأموية فضلا عن بيغن وريغن ودايان والسادات وغيرهم من معسكر الصهيونية والإمبريالية الأمريكية. وهكذا باللغة الطقوسية التراثية، تماثلت مرحلتان من التاريخ العربى الاسلامى، وتداخلت شخوصهما واحداثهما وقيمهما ومفاهيمهما، وتم بهما إلغاء المسافتين المكانية والزمانية على السواء.

ولا شك ان استخدام اللغة الطقوسية التراثية هنا، كما فى موضوع الأب - لم يكن بهدف الإخبار والإعلام أو الوصف والتقرير، وإنما كان لإضفاء قيمة. فقد ارتفعت مكانة عبد الناصر (فضلا عن مكانة الأب) الى مكانة الحسين، وتماثلت الخيانة والتخلى والارتداد عن ثورة عبد الناصر مع الخيانة والتخلى والارتداد عن مناصرة الحسين.

ولقد برز فى هذا الموقف دور «الأنا»، الذى أصبح أكبر من «الابن»، ولكن هذا لا

يعنينا هنا، كما لا يعنينا هنا كذلك هذه القيمة السامية التى أضفتها هذه المماثلة التاريخية بين الحدثين. وإنما تعنينا هذه المماثلة التاريخية نفسها. فلقد تحققت هذه المماثلة بالتداخل بين عناصر الحدثين وبإضفاء قيمة واحدة عليها بالتالى، ثم بهذه اللغة الطقوسية التراثية التى عبرت عن هذا «الموضوع – الموقف». وبهذه العناصر الثلاثة اصبح التماثل مطلقا بين الحدثين، واختفى كل اختلاف أو تمايز بينهما، سواء من حيث الأحداث أو التقييم، وتم إلغاء التاريخ على نحو مطلق، وبقيت فحسب القيمة والدلالة الموحدة.

وفى تقديرى أن اللغة الطقوسية التراثية بطبيعتها الإطلاقية قد لعبت الدور الإساسى فى تحقيق هذا التماثل التاريخى – اللاتاريخى المطلق. على أن الأمر هنا كذلك لا يتعلق فحسب بطبيعة اللغة، وانما بطبيعة استخدامها كذلك.

ولست هنا بصدد بيان الاختلاف التاريخى بين حادث كربلاء، وخيانة ثورة عبد الناصر، ولا الفرق بين دولة بنى أمية وبين العدوانية الصهيونية الامريكية والردة الساداتية، فليس المقصود فى الرواية – أى رواية – الوقوف عند التفاصيل ومراعاة التدقيق فى المقارنات، وإنما المهم القيمة العامة المستهدف التعبير عنها، وهناك قيمة عامة ثابتة «غير تاريخية» بين الحدثين يلخصها «التخلى والخيانة»، وتعبر عنها الرواية وتكرسها لغتها الطقوسية التراثية الخاصة.

على أن هذا الثبات الإطلاقى غير التاريخى نجده فى الرواية بشكل عام سواء بالنسبة لبعض الأشخاص أو بالنسبة للرؤية الكونية العامة. فإلى جانب الثبات التقييمى المطلق للأب ولعبد الناصر خاصة الذى قدمته الرواية فى صورة يوتوبية مستقبلية يسوى بين الخلق ويحكم بالعدل (راجع ص ١٩٥ – ١٩٦) مما يذكر بحلم إخوان الصفا، فهناك كذلك القيمة الأسطورية التى أضفتها الرواية على خالد الذى أصبح ضوءا اخضر، بل أصبح نجما «سيأتى حين من الدهر يهتدى به كل مسافر فى البر والبحر» (ص ٢٧٣). والرواية تفرد فصلا كاملا فى جزئها الأول عن خالد، بعنوان النجم. وهو فصل شعرى جميل، بل من أجمل فصول الرواية على أن لغته الطقوسية تخرج الحديث عن خالد من الرثاء الشعرى الجميل لبطولته الى التقييم الثبوتى المطلق، كما رأينا فى النص المذكور فى الأسطر السابقة.

والثبات هو الطابع العام لكون وعالم التجليات – كما أشرنا فى المقال السابق – رغم التعابير المتكررة عن التغير والحركة، ففى مركز هذا العالم الأرضى يهيمن الديوان. الذى تتصدره السيدة زينب (ص ٤١)، والعالم أكرىّ الشكل بدايته هى نهايته (ص ٧٨ – ٨١). وليس المهم هنا هو الأكرية الشكلية وإنما جعل النهاية بداية والبداية نهاية «واول الدائرة اخرها، نقطة البداية هى نقطة النهاية ص ٧٠ وهو حكم قيمى وليس مجرد حكم

وصفى تقريرى وهو عالم يذكرنا بعالم المثل عند افلاطون، فهناك منازل لكل المقولات والمفاهيم والاشياء التى تجرى فى عالمنا «ما من حركة فى الدنيا الا ولها مقابل هنا، ما من جماد أو نبات، ما من ثابت أو متحرك إلا وله مثال» (ص ٣٧ – ٣٨) هناك إذن مثل ثابتة لكل شئ، لكل مفهوم، لكل قيمة، وهى مثل موجودة فى منازل خاصة بها مفارقة متعالية.

كما نستشعر هذه الثبوتية أو السكونية أو الاطلاقية فى الإشارات المستمرة طوال الرواية عن الطبيعة الإنسانية، باعتبارها طبيعة ثابتة منذ نشأتها (راجع مثلا صفحات ١٩٦ – ٢٩٩ ، ٢٢٠ – ٢٢٣ وغيرها).

وفى اطار هذا الثبات المطلق تقوم الثنائيات الضدية – التى أشرنا إليها فى المقال السابق – وهى ثنائيات تكرس الثبات، ولا تعبر عن الحركة. فهى ثنائيات تبادلية، أى يتم الانتقال بها من طرف الى الطرف النقيض، والعكس، كالليل والنهار والأبيض والأسود، والخروج والدخول الى غير ذلك، فهى انتقالات تبادلية تكرارية وليست حركة وتغييرا. بل إن مقولة «الفراق» التى تتغنى بها الرواية كثيرا، وتكاد تكون مقولة من مقولاتها الأساسية، إنما تعبر عن نهاية أكثر مما تعبر عن حركة «كل شئ فى فراق دائم» (ص ١٧) «ما يخرج لايعود وما فات لن يرجع» (ص ٢٩). وما أكثر ما يتكرر «كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام» (ص ٢٥٣) «وقد يتحقق تداخل ملتبس بين هذه الثنائيات مثل «انطق فى سكوتى وأسكت فى نطقى وأمشى فى وقوفى واقف وانا أمشى» (ص ٢٣٠) أنت تتكلم لتسكت وأنت صامت فى كلامك» (ص ١٧٢) «أسافر فى وقوفى وأقف فى سفرى» (ص ١٥٨) وهى تعابير لا تعبر عن حركة بقدر ما تعمق الإحساس بالثبات المطلق الذى تسهم فى تكريسه اللغة الطقوسية.

وبالرغم من كثرة التحديد التأريخى ﴿ولا أقول التاريخى﴾ لكثير من الأحداث بالمقارنة باحداث اخرى، كأن تحدد الرواية مثلا تأريخ خروج الأب من القرية بالمقارنة بخروج عبد الناصر ومجئ الاسرائيليين وميلاد امه وميلاد الابن الى غير ذلك (ص ١٧١ مثلا) فان هذه التحديدات التاريخية او الزمنية تكاد تكون مجرد خطوط فى رسم بيانى مسجل على خارطة، أى اقرب ان تكون مسافات زمنية، بل مكانية لا نستشعر فيها بحركة التاريخ.

والواقع أن اللغة الطقوسية التراثية بما كرسته وعمقته من تماثل تأريخى – لا تاريخى، ومن رؤية إنسانية وكونية ثابتة ومن تقييم مطلق لشخوصها، قد أضفت على الرواية دلالة قومية مثالية. ولعلنا نستشعر هذه الدلالة القومية بشكل بارز جهير فى الجزء الثانى فى

التمييز بين أمه وأبيه الأصليين، وامه وابيه البديلين فى فرنسا، ولا يتوقف التمييز والاختلاف حول عادات السلوك والحياة عامة (راجع صفحات ٤٢ – ٤٣ – ٤٤ الجزء الثانى) فهذا امر طبيعى، وإنما يبلغ هذا التمييز والاختلاف فى المستوى المعرفى (الأبستمولوجى) نفسه. فالابن يلاحظ أن امه الاصلية إذا رأته مكتئبا مثلا تفهمه بمجرد النظر، اما امه البديلة فى باريس فتسأله عن الاسباب (ص ٨٩ ج٢) ولعل هذه أن تكون ملاحظة جزئية عابرة ولكنها قد ترمز الى التفرقة المعرفية التى يقول بها بعض كتابنا اصحاب النزعات السلفية الجديدة بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية.

خلاصة الأمر، أن اللغة الطقوسية التراثية فى التجليات، لم تكن – فى تقديرى – مجرد جزء من بنية الرواية، وعنصر من عناصر صياغتها تحقيقا لدلالتها ومضمونها فحسب، وانما كان لها فى أغلب الأحيان منطقها الخاص القاهر الطاغى، الذى دفع بحركة البناء المتخيل للرواية الى آفاق أبعد او أشطح من دلالتها ومضمونها الاساسيين، بل كادت أن تطمس هذه الدلالة وهذا المضمون!

ليس هذا إقلالا من قيمة هذا العمل الادبى الفذ والجديد حقا، بكل المقاييس فى الرواية العربية المعاصرة، ولكنه دعوة الى التأمل فى العلاقة بين اللغة والكتابة، والى التساؤل: الى أين تتجه كتابات جمال الغيطانى الجديدة؟!

أذكر أنه قال لى منذ أسابيع قليلة أنه أصبح يهتم اهتماما خاصا باللغة وهذا حسن بغير شك، وهذا كذلك واجب كل كاتب اديب بغير شك، واذكر اننى قرأت له ما معناه ان اللغة هى بطل من أبطال رواياته.

وهذا صحيح وجميل كذلك. ولكن ما أخشاه أنه بدلا من أن يسيطر على اللغة سيطرة تساعده على المزيد من التعمق فى التعبير الخلاق عن واقع خبرته، خبراتنا الواقعية الحية، تسيطر عليه اللغة وتأخذه بعيدا عن هذه الخبرات الواقعية الحية، الى جماليات تعبيرية مجردة باسم التفرد والخصوصية. هذا ما أرجو جمال الغيطانى أن يتأمله بعمق وأن يتيقظ له.

الاغتراب فى المكان الضد

قراءة فى رواية «شطح المدينة» لجمال الغيطانى

تبدأ رواية «شطح المدينة» وكأنها امتداد واستمرار لمسيرة سابقة لم تتوقف، وإنما تتواصل فى هذا الموقع الجديد. فليس ثمة لحظة بدء مطلقة، وإنما البدء هو مجرد وصول ومواصلة. ولهذا فلغة الرواية لاتبدأ بحرف أو باسم أو بفعل، وإنما بنقطتين أفقيتين هكذا [..] يعبران عن هذا التواصل. بهذا يبدأ فصلها الأول، وبهذا تبدأ كل فصولها بعد ذلك بهاتين النقطتين الأفقيتين، بل بهذا تنتهى الرواية كذلك، إذا كانت لها نهاية، بهاتين النقطتين الأفقيتين. فالرواية فى الحقيقة تنتهى بتساؤل ملح يبحث عن إجابة، عن مشروع، بهاتين النقطتين المفتوحتين على أفق مجهول.

على أننا لانستشعر هذا الامتداد والاستمرار فى مفتتح الرواية ومفتتح كل فصل من فصولها، ومع نهايتها المفتوحة فحسب، بل نستشعره كذلك طوال الرواية، بالوجود الدائم فى الحاضر والحركة المتصلة فيه. ونحن نعيش حاضرا يقع باستمرار. فالفعل المسيطر على الرواية كلها هو فعل المضارعة، الفعل المضارع الذى يعبر عن الحضور المستمر، اللهم إلا إذا جاءت لحظة فى الرواية، فى قلب هذا الحضور، لتقص علينا حكاية من حكايات الماضى، لتواصل الرواية بعد ذلك حضورها الآنى الذى لاينقطع.

على أن هذا الحاضر نفسه قد يصبح أحيانا – وفى لحظة تحققه – ماضيا دون أن يتوقف عن أن يكون حاضرا! وذلك عندما يحدثنا السارد أو راوية الرواية فى هذه اللحظة المحددة عما يحدث بعد ذلك من ردود فعل لهذه اللحظة الحاضرة. إن الإشارة الى المستقبل تحيل الحاضر ماضيا، وهو لايزال حاضرا معيشا! ففى وصف السارد لجلسة مناقشة فى الرواية على نحو يؤكد زمنها الحاضر الآنى، لايلبث أن ينتقل الى ماصدر وماكتب وما أشيع بعد ذلك من تعليقات على ما جرى فى هذه الجلسة : «ما جرى فى القاعة صار موضوعا للجدل، تخطى حدود الجامعة والمدينة والبلاد كلها» (ص ١٢١). ويسوق أمثلة عديدة على ذلك ليعود بعد هذه الصيرورة المستقبلية الى لحظة الحضور، وفعل الحضور فى الجلسة، وهكذا ننتقل الى مستقبل، ونحن فى لحظة حاضرة مما يجعل منها لحظة ماضية رغم حضورها الآنى!

على أن لحظة الحضور المتصل لا تتحقق بأفعال المضارعة فحسب، وإنما تتحقق كذلك بالجمل الاسمية التى تصف ما هو قائم، هنا والآن، أو ما هو شائع سائد. ففى الرواية منذ البداية حتى النهاية، نحن هنا والآن، نعيش لحظاتها وأناتها فى حالة حضور دائم

كأنما نقرأ سيناريو فيلم لا فصول كتاب. يبدأ الفصل الأول هكذا : « .. وسن للُحيظات قبل توقف القطار مباشرة» ويبد الفصل الثانى بهذه الجملة « .. الموضوع خلافى محسوم» ويبدأ الفصل الثالث هكذا « .. بداية يجب القول إن ما يبدو اليوم طريفا غرائبيا .. الخ» وهكذا أغلب مداخل الفصول بل أغلب فقرات الرواية.

ولاتشكل هذه الحضرة الزمانية التى تسبغها على الرواية أفعال المضارعة والجمل الاسمية مجرد ظاهرة نحوية فى بنية الرواية، وإنما هى عنصر أساسىّ من عناصر تشكيل الدلالة العامة للرواية كما سوف نرى.

على أن هذه الحضرة الزمانية المتصلة هى في الوقت نفسه حضرة مكانية تكثفها وتكرسها هذه الحضرة الزمانية. بل لعل هذه الرواية أن تكون رواية مكان لارواية فى مكان، وإن تكن رواية مكان ذى دلالة معينة. فهى ليست رواية فى مكان حيث تجرى أحداثها وشخصياتها، أى فى مدينة كما جاء فى عنوان الرواية، وإنما هى رواية مكان بمعنى أن ثمة علاقة حميمة خاصة بينها وبين هذا المكان الذى يكاد يشكل دلالتها لامجرد حدود حركتها. حقا، إن كل رواية – بغير استثناء – إنما تقع فى مكان، ولكن تختلف العلاقة بالمكان من رواية لأخرى. فقد يكون المكان مجرد إطار عام، مجرد مسرح تتحرك عليه وفيه أحداث الرواية وشخصياتها. وقد يكون فضاء خارجيا، ولكنه فضاء يقوم بينه وبين أحداث الرواية وأشخاصها تجاوب وانعكاس انفعالى متبادل. إلا أننا فى هذه الرواية نجد المكان متداخلا حميما مع بنية الرواية، لايشكل التضاريس الخارجية لأحداثها وشخصياتها فحسب، وإنما هو جسدها النابض الذى تنبثق فيه ومنه دلالتها العميقة، مما يذكرنا بالكتاب الجميل الذى كتبه الفيلسوف الفرنسى جاستون باشلار عن الدلالات الجمالية للمكان. حقا، قد نجد هذه العلاقة الحميمة بالمكان فى بعض روايات عربية أخرى وخاصة فى كتابات نجيب محفوظ ويحيى حقى وعبد الرحمن منيف وحنا مينا وادوار الخراط والطاهر وطار وصنع الله ابراهيم وفتحى غانم وعبد الحكيم قاسم وجمال الغيطانى نفسه، إلا أننا فى هذه الرواية الجديدة لجمال الغيطانى نجد مستوى فنيا ودلاليا للمكان ذا خصوصية فريدة فى الرواية العربية.

بل يكاد المكان أن يكون الشخصية الرئيسية فى هذه الرواية. فالمكان فيها رغم محسوسيته وتفاصيل أنحائه وظواهره وخوافيه وأبعاده المختلفة، ليس هو المكان المساحة أو المسافة أو الفراغ أو مجرد الفضاء الذى يتكدس بالأشياء والبشر؛ وإنما هو – أساسا – المكان الدلالة، القيمة، الرمز. فمنذ اللحظة الأولى، والأسطر الأولى للرواية. لوصولنا الى هذا المكان، نستشعر إحساسا بالحذر والقلق والتوجس والغربة، نستشعر أنه ليس مجرد المكان الآخر، أو المكان المختلف المستهدف من هذه الرحلة إليه، بل هو المكان الضد، المكان

المعادى، رغم أن صاحبنا القادم إليه جاء بدلا عن صديق له كان مدعوا من جامعة هذه المدينة، للمشاركة فى سبعة أيام من الاحتفالات بمناسبة مرور تسعة قرون على إنشاء هذه الجامعة. فمنذ اللحظة الأولى نعرف بأمر «رواج اللصوص فى هذه المدينة واستهدافهم للغرباء وخاصة القادمين من الشرق» (ص ٧). وقد تكون السرقة المادية هنا فى البداية أبسط ما تعنيه الدلالة المعنوية العميقة للسرقة فى هذه الرواية، والتى ستكون سببا فى وصول الرواية الى مأزقها الدرامى فى النهاية.

ومنذ اللحظة الأولى يتولد انطباع لدى صاحبنا القادم إليها، وهو الشخصية المحورية والوحيدة التى تتحرك بها الرواية، برسوخ كامن، وأيام عديدة مندثرة، وبرائحة خفية، وبأن قومها متباعدون، وأن اليقين فيها معدوم والأسباب منفية [ص ٨].

ومنذ اللحظات الأولى يتبين صاحبنا تناقضا صارخا بين الظاهر والباطن، بين الخارج والداخل فى مبنى الفندق الذى ينزل فيه. فالواجهة قديمة عتيقة، ثلاثة طوابق فقط، أما داخل المبنى فحديث جداً يتألف من ستة طوابق (ص ١٠).

وعندما يزداد توغلنا فى «الرواية - المكان»، سنجد أن بعض شوارعها وأبنيتها تغير فجأة من مواقعها وأشكالها، بل قد تختفى وتزول أحيانا كما تختفى وتتبدل بعض الشخصيات بشكل شبه سحرى.

وفى مواجهة هذه الانطباعات الأولى فى البداية، من إحساس بالغربة والخطر وفقدان الأمان والألفة فضلا عن المفارقة بين الظاهر والباطن وتبدل الثوابت، بل اختفائها أحيانا فى مرحلة متأخرة من الوجود فى المدينة، تنبثق فى نفس صاحبنا ذكرى موازية من ذكريات مكان مناقض تماما لهذا المكان يفيض فى نفسه بالألفة والأنس والطمأنينة: مآذن مسجد محمد على فوق القلعة، الروائح المنبثقة من سوق الخضار، مقهى التجارة فى مدينته البعيدة (ص ٩) ولكن سرعان ما تفيض نفسه كذلك ببعض ذكريات أخرى قد تتلاقى مع بعض انطباعاته الأولى فى هذا المكان الضد : السجن والتعذيب بتهمة قلب نظام الحكم، الحوار همسا معظم الوقت مع أصحابه فى مقهى قرب مسجد الإمام الحسين (ص ١٠ - ١١).

على أنه من مجمل الذكريات على اختلافها تتحدد وتتجسد بعض ملامح **الخصوصية الذاتية** لصاحبنا التى يتسلح بها فى مواجهة هذا المكان الضد. ولكنه لايتسلح فقط بخصوصيته الذاتية ذات الطابع المعنوى التى تؤججها هذه الذكريات، وإنما يتسلح كذلك بحافظة نقوده وبما هو أهم من حافظة نقوده ألا وهو **جواز سفره**. فجواز سفره هو التجسيد العينى المادى **لهويته**. **ولهذا عندما يدخل غرفته فى الفندق يضع جواز سفره وحافظة نقوده «تحت الوسادة التى سيسند إليها رأسه» «ويأخذ فى ترتيب حاجاته**

ليضفى خصوصيته على الغرفة المشاع» (ص ١٠).

وهكذا بالحرص الدائم على هويته وخصوصيته، فضلا عن التوجس والحذر والإحساس بالخطر وانعدام الألفة، نكاد نستشعر منذ البداية المصير الفاجع الذى يتوعد ويتهدد رحلته الى قلب هذه المدينة الضد.

فأى مدينة هى؟ إنه يكاد يصرح لنا باسم المدينة القادم منها، بما يحدده لنا من بعض معالمها. إنها القاهرة بغير شك، عاصمة وطنه المصرى. إنه لا يخفى عنا منذ البداية هويته المحددة. أما هذه المدينة القادم إليها، فإنها مدينة بلا اسم، بلا هوية محددة، وإن كنا نتعرف منذ البداية على بعض ملامحها وإن يكن على نحو سلبى، فليس فيها على الإطلاق مايدل على أنها المدينة الشرقية أو العربية بالذات، كما يذهب بعض نقاد هذه الرواية، برغم أننا سنلتقى فيها ببعض من أهل الشرق أو البلاد العربية أو بلدان العالم الثالث. بل سنجد فيها فندقا يسمى بالفندق العربى. وهى كلها ظواهر عارضة هامشية. وهى ليست «بالمدينة العالم» أى المدينة التى ترمز الى العالم عامة، كما يذهب نقاد آخرون، برغم أن بها فندقاً يسمى بالفندق الدولى، وهو الفندق الذى ينزل فيه صاحبنا المصرى. ذلك لأننا سنتبين أن بين هذه المدينة، وبقاع أخرى فى العالم، وخاصة بلدان العالم الثالث والبلدان العربية خاصة خلافات واختلافات. وهى ليست مدينة سحرية موغلة فى الطقوس الصوفية تعبيرا عن غربة مأزومة داخل أغوار نفس صاحبنا، بمعنى أننا فى هذه المدينة لم نخرج من حدود وجدانه الباطنى كما يذهب بعض النقاد، ذلك أن صاحبنا ما أكثر مايشعر بالحنين الجارف الى مدينته النائية ويعيش بعض أطياف ذكرياتها البعيدة. بل ستتمثل محنته الكبرى فى نهاية الرواية فى فقدانه وسيلة العودة إليها.

على أنها ليست مدينة بعينها وإن كان فى بعض معالمها مايكاد يوحى بذلك، مثل برجها المائل الذى يكاد يعلن عن نفسه باعتباره برج «بيزا»، ومثل بعض المعالم الأخرى التى توحى بأننا فى مدينة من مدن الغرب، بالمعنى الواسع للغرب، أى الغرب الحضارى عامة. وبهذا المعنى فهى واقع دلالى قيمى رمزى عام أكثر من أن تكون مجرد واقع ملموس محدد.

على أن سارد الرواية لايقدم لنا هذه المدينة فى صورة أحادية الجانب، فهى فى النهاية مدينة بشر وقيم وليست مدينة أحجار على كثرة طغيان الطابع الحجرى فيها. ففى داخلها يحتدم صراع بين متناقضات وثنائيات شتى: بين الظاهر العتيق والباطن الحديث، بين الثبات والتغير، بين الوجود والاختفاء، بين المرئى واللامرئى، بين المعقول واللامعقول، بين الحضور والغياب، بين الواقعى والسحرى، بين الشمال والجنوب، بين الحياة والموت،

بين القدرة الجنسية العارمة والعنة، بين الخصوصية والضياع، بين الثقافة والفساد، بين العلم والمتاجرة، بين الجامعة والبلدية. ولعل هذه الثنائية الأخيرة أن تلخص جوهر كل الثنائيات السابقة فى هذه «الرواية – المدينة».

وما أكثر ما يمكن أن تشير وترمز إليه هذه الثنائية التناقضية بين الجامعة والمدينة. فقد ترمز الى التعارض بين العلم والمعرفة من ناحية وسلطة العمل والإدارة والبيروقراطية من ناحية أخرى، أو بين النظرية والتطبيق، أو بين الفكر والواقع، أو بين الروح والمادة، أو بين الأصالة والحداثة أو بين الحرية والاستبداد أو بين الثقافة والسلطة، الى غير ذلك من مختلف التفريعات والتنويعات على هذا اللحن الأساسى. وهى تفريعات وتنويعات قد نجد تفسيرا لها فى تفاصيل الصراعات الدائرة بين الجامعة والبلدية. ولكنها تبرز فى الرواية فى صورة تناقض أساسىّ هو: من هو الأصل فى المدينة، الجامعة أم البلدية؟ وهو سؤال قد يصلح أن يكون سؤالا فلسفيا مجردا، وقد يصلح أن يكون مجرد سؤال تاريخى عينىّ، ولكنه فى الحالتين يعبرّ عن سؤال سياسى عملى خلاصته: لمن السلطة فى المدينة، للجامعة أم للبلدية؟ سواء كانت هذه السلطة معنوية أو إدارية. وسوف تتضح وتتحدد لنا فى النهاية الاجابة على هذا السؤال. ولهذا فلن يعنينا هنا أن نعرض لتفاصيل المواقف والحكايات والمعطيات التى تمتلئ بها الرواية حول هذا الصراع على السلطة بين الجامعة والمدينة، وحسبنا أن نكتفى بالإشارة العامة الى بعض أوجه الخلاف والاختلاف الأساسية بينهما.

فالجامعة – كما نستخلص من العديد من المواقف والحكايات والمعطيات، يسندها حزب راديكالى فى المدينة، ولهذا نراها تقف الى جانب العقلانية والأصالة وروح البحث والاكتشاف والتحرر والتجديد فضلا عن وقوفها من الناحية السياسية الى جانب قضايا العالم الثالث عامة وقضية فلسطين بوجه خاص وضد النفوذ والتوسعية والهيمنة الأمريكية. على حين أن البلدية يسندها الحزب الثانى فى المدينة – ففى المدينة حزبان فقط – هو الحزب الليبرالى ولهذا نراها تقف الى جانب كل ما هو نفعى، مظهرى، سياحى، مهرجانى، فضلا عن ممالأتها للثقافة الامريكية والهيمنة الأمريكية عامة. وثمة تمايز آخر بين الجامعة والبلدية هو تمايز أخلاقى. فبرغم أن كل شئ صارم الانضباط، قاسى التقاطيع، فى المدينة، «فالرشوة فاشية، لا يوجد ما يستعصى عليها. فيمكن الحصول على أدق المعلومات وأشدها حساسية، بما فيها مؤسسات الأمن العام وأجهزة مكافحة أنشطة التجسس» «جهة واحدة تستعصى على الرشوة، إنها الجامعة» (ص ١٣ – ١٤).

وإزاء هذا التناقض بين الجامعة والبلدية يجد صاحبنا نفسه – فى البداية – أقرب الى الجامعة، بل يتذكر تماثلا بين موقف أحد رؤسائها، وموقف صاحب المقهى فى حى شعبى بمدينته النائية، ويكاد هذا المقهى بملامحه التى تتبدى لنا، أن يكون مقهى

الفيشاوى فى حى الحسين، دون أن يصرح بذلك. وبرغم الفارق الكبير بين رئيس الجامعة وصاحب المقهى فإن ما يجمع بينهما هو قيمة عليا تتمثل فى التمسك بالمبادئ والأصول. فرئيس الجامعة هذا يعارض ما تحاول الدولة الاتحادية - التى تعد المدينة تحت ولايتها - أن تفرض إضافته الى شعار الجامعة، وهو ثلاث دوائر حمراء ترمز الى الدولة الاتحادية. وتفضى معارضته فى النهاية الى عزلته ثم الى موته. وكذلك شأن صاحب المقهى فى الحى الشعبى. إنه يقاوم - معنويا على الأقل - ما تفرضه بلدية العاصمة من إزالة مقهاه والإساءة الى تاريخه العريق وإقامة فندق للسائحين مكانه. وعندما ارتفع أول معول هدم كان قد فارق الحياة. (ص ٢٤ - ٣٣).

على أنه الى جانب هذا التماثل الإيجابى بين رئيس الجامعة فى هذه المدينة وصاحب المقهى فى مدينته النائية، فهناك أوجه تماثل أخرى فى بعض الظواهر السلبية بين المدينتين، وخاصة فيما يتصل بالعلاقة بالولايات المتحدة الأمريكية التى تتمثل فى الهيمنة الأمريكية من خلال الحلف العسكرى، والمعونات الاقتصادية، والتدخل لدى صندوق البنك الدولى لجدولة الديون، وكثرة مطاعم الوجبات السريعة والمشروبات الغازية والموسيقى الصاخبة، والمسلسلات الامريكية، بل يكاد وصف الرواية للكتلة الخراسانية التى أقيمت حول مبنى البعثة الأمريكية لحمايتها من أى عدوان فى هذه المدينة. يوحى بشكل جهير الى الكتل الخراسانية التى أقيمت حول السفارة الأمريكية فى القاهرة (ص ٨٣).

وقد يفضى هذا التماثل سواء فى مظهره الإيجابى أو مظاهره السلبية بين المدينتين الى إلغاء الطابع الضدى لهذه المدينة الذى سبق أن أشرنا إليه. ولا يخفف من ذلك، الايحاء المباشر، بل الصارخ بالاختلاف بين موقف الجامعة فى هذه المدينة من رفض حصول زوجة رئيس الجمهورية السابق على شهادة التخرج فيها، من كلية العلوم الإنسانية، وإحالة الاستاذ الذى ساعدها على ذلك الى لجنة تأديب سرية، وبين موقف الجامعة فى مدينة صاحبنا التى يسرت لزوجة رئيس الجمهورية السابق الحصول على مثل هذه الشهادة بل والتعيين فى هيئة تدريسها! إلا أن هذه الحادثة الجزئية الإيحائية لا تقلل من طابع التماثل فى بعض المظاهر بين المدينتين، كما سبق أن أشرنا. غير أن هذا التماثل بين المدينتين لا يلغى ما بينهما من اختلاف وتضاد. وإنما يلغى أن تكون هذه المدينة التى يتحرك فيها صاحبنا، هى مدينة بعينها، ويؤكد ما سبق أن ذكرناه من أنها المكان الدلالة والقيمة والرمز. ولهذا فقد نجد هذه الدلالة والقيمة والرمز فى هذه المدينة، كما نجد بعض سماتها فى مدينة صاحبنا. بل سنجد فى هذه المدينة - كما سوف نشير بعد قليل - بناية الأمن العام التى تكاد أن تكون قاسما مشتركا مع بنايات متماثلة فى جميع مدن العالم دون أن يجعل هذا من هذه المدينة، الرمز الشامل للعالم أجمع. قد تكون «المدينة - الدلالة - القيمة»

المهيمنة فى عالم اليوم، ولكنها ليست «المدينة - العالم». إلا أن المغالاة فى إبراز أوجه التماثل، المباشرة والإيحائية بين هذه المدينة وبين مدينة صاحبنا، قد تفضى الى خلخلة الدلالة الخاصة لهذه المدينة، مما دفع بعض النقاد الى اعتبارها المدينة العربية، أو المدينة الباطنية لوجدان صاحبنا. على أنها تعنى - لوصح تفسيرنا لدلالة هذه المدينة - امتداد تأثيرها القيمى السلبى الى مدينة صاحبنا، كما تتضمن محاولة لنقد اجتماعى غير مباشر لبعض الأوضاع السائدة فى مدينة صاحبنا. ولهذا تبقى ظلال التماثل بين المدينتين بارزة فى مسلك بلدة كل منهما، وفى تناقض هذا المسلك وثنائيته مع مسلك مثقفى وعلماء وكتاب مدينة صاحبنا وعلماء جامعة هذه المدينة.

على أن هذه الثنائية التناقضية بين الدلالة التى تمثلها الجامعة والدلالة التى تمثلها البلدية ليست هى وحدها التى تعطى لهذه المدينة دلالتها الرمزية العامة. فسوف تتلاشى هذه الثنائية بين الدلالتين فى نهاية الرواية فى الموقف الذى سوف تتخذه الجامعة والبلدية على السواء من صاحبنا، دون أن يسقط هذا عن المدينة دلالتها الرمزية بل لعله يعمقها - كما سوف نرى - وإنما هناك عناصر أخرى تشكل الجهاز العصبى أو العظمى - لو صح التعبير - لجسد هذه المدينة ودلالتها العامة. أول هذه العناصر هى أبنية المدينة نفسها.

ولقد أشرنا فى البداية الى ظاهرة التناقض بين واجهات المبانى التى تحتفظ بالمعمار القديم، وهيا كلها الداخلية التى تتماشى مع المعمار الحديث. ولكن الى جانب هذه الصورة العامة سنجد فى المدينة بناءين - هما برجها المائل وقلعتها - يعطيان «المدينة - الرواية» صلابتها الكيانية، وعطرها الخاص، وهويتها التاريخية، بما يمتلكان به من سراديب وغرف وأقبية وطوابق ومداخل ومخارج، ومايدور حولهما وفيهما من حكايات يغلب عليها الطابع الأسطورى السحرى، فضلا عن طابع الصراع حول السلطة، أو الصراع من أجل احتكار المعرفة. وبالرغم من أن هذين البناءين قد أقيما للسيطرة على الموت وهزيمة الفناء، فإن الموت يكاد يعشش فى كل ركن من أركانهما. فالانتحار من الأبراج العلوية، والاختفاء فى الأقبية المطوية، هما بعض الحكايات التى تدور حولهما: انتحار الرجل الزنجى، وانتحار الأميرة الانجليزية، واختفاء الأمير الصينى [ص ٥٥ - ٥٩ - ٦٠] وبرغم سلطة البلدية على هذين البناءين باعتبارهما من الآثار القديمة، فإنهما ينتسبان الى الجامعة من حيث قيمتاهما العلمية والتاريخية. ولهذا يجرى نزاع حولهما بين البلدية والجامعة، بين روح السياحة وروح العلم.

على أننا نقف طويلا - خارج البرج والقلعة - أمام مبنى ليس له شئ من هوية التاريخ وعراقته. وإنما هويته هى هوية السلطة نفسها. إنه مبنى الأمن العام. ومن الطبيعى أن ينتسب الى البلدية ويكون أداة أساسية من أدواتها للسيطرة. إلا أنه مرتبط بسلطة أعلى هى

سلطة العاصمة الاتحادية التى تتبعها المدينة. فهذه المدينة جزء من بناء تراتبى هرمى أكبر هو الدولة الاتحادية التى لا نعرف عنها غير نسبة المدينة إليها وتبعيتها لها. وكما ينبعث عطر الأساطير السحرية من مبنى البرج والقلعة، تنبعث رائحة التعذيب والقهر والقمع والمؤامرات من مبنى الأمن العام. وبرغم خصوصية هذا المبنى فى هذه المدينة وفى دولة الاتحاد، فإن صاحبنا يتعرف فيه – شكلا ومضمونا – على كيان مماثل متكرر فى كل بلاد العالم التى زارها. إنه قسمة مشتركة فى النظام العالمى المعاصر، فضلا عن أنه عنصر أساسى من عناصر الدلالة القيمية الرمزية لهذه المدينة. وبرغم صلابة مبنى الأمن العام وصلابة غيره من أبنية المدينة، فضلا عن صلابة شوارعها وساحاتها، فإنها تتسم جميعا بظاهرة سحرية أسطورية. فهى تختفى أحيانا، أو تدور حول نفسها، أو يتغير لونها أو حجمها أو موقعها أو وضعها، وقد تضيق أو تتسع، تتعاظم أو تتقازم. ويتم هذا بين يوم وآخر، وأحيانا بين لحظة وأخرى. ليس ثمة ثبات واستقرار إذن فى معمار الشكل، بل الوجود نفسه. إنه معمار مراوغ، زاخر بالأسرار والخفايا والخبايا. معمار نسبى الوجه والظهور والتحقق، نسبى الثبات والاستقرار. ولهذا فمصداقيته مصداقية مؤقتة نفعية عملية متقلبة نسبية مراوغة وليست مصداقية صلبة موضوعية حقيقية. على أنه مما يضعف ويخلخل هذا التقييم العام، أى هذا الطابع السحرى الأسطورى المراوغ لأبنية المدينة وشوارعها أنه لا يبرز إلا فى لحظات معينة، وفى مرحلة متأخرة من مراحل الحركة فيها. ولايحدث ذلك بعد الموقف الذى اتخذه صاحبنا فى الجلسة الختامية للمؤتمر، وبالتالى نتيجة لهذا الموقف كما يذهب بعض النقاد. وإنما كان يحدث قبل ذلك، [ص ٩٥ – ٩٦]، بل هو سمة من سمات هذه المدينة التى يتحدث الناس عنها دائما ولاترتبط بموقف صاحبنا أو برؤيته الخاصة فقط. إلا أن المدينة كمدينة طوال الرواية – كانت تتحرك عامة وتتحقق دائما فى إطار من العلاقات المستقرة الراسخة بين أشيائها بشكل عام. مما يخلق انطباعا بالتناقض بين هذا الاستقرار البنائى العام للمدينة وهذا التغير وعدم الثبات اللذين يحدثان لبعض أشيائها أحيانا. ويخلخل بالتالى التقييم العام بعدم مصداقيتها الموضوعية وبطابعها السحرى الأسطورى المراوغ. على أن أقصى ما يمكن قوله هو أن أبنية المدينة فى هذه الرواية تجمع بين المعقولية واللامعقولية فى آن واحد، وإن كانت المعقولية هى العلاقة السائدة بين أشيائها فى أغلب الأحيان.

ولقد حاولت الرواية أن تضاعف من الطابع اللاعقلانى أو السحرى الأسطورى لمدينتها بتكديس العديد من الحكايات والأحداث والعناصر والأشياء ذات الطابع الغرائبى، مثل الغرائب التى تحكى عن فلاسفتها الأربعين ذوى الثقافة الشرقية، الذين ينسب إليهم بناء هذه المدينة وإنجاز العديد من مشروعاتها ومواقفها الخارقة، ومثل اختفاء مقبرة رئيسهم، وما ينسب الى أحد علمائهم من تأليف كتاب عن أطعمة تحوى ألوانا من اللحم بغير لحم وكبدا مقلية بدون كبد، وعجة بغير بيض وثريدا بدون خبز أو أرزا وحلوى بدون عسل أو

سكر (ص ٧٧) وما يحكى عن عالم آخر من العلماء قام بأشياء شبه إعجازية مثل كتابته أعمال شكسبير كاملة على حبة أرز، وكتابة الكتاب المقدس كله على بيضة حمامة مفرغة، وأنه كان على وشك أن يتوصل الى تحليل التركيب الطيفى لألوان قوس قزح خلال الدقائق الخمس الأولى بعد نزول المطر مباشرة (ص ٢٢) أو ما يقال عن ظهور الزنجى المنتحر بعد أربعين يوما على انتحاره (ص ٥٦)، الى جانب استخدام رقم أربعين استخداما يكاد يصوغ أغلب العلاقات والاشكال والأعداد فى المدينة، فهناك أربعون فيلسوفا، وأربعون امرأة، وأربعون دقيقة، وأربعون هى عدد أعضاء المجلس الأعلى، وأربعون قاعة الى غير ذلك، فضلا عن هذا المشروع الذى وزعت أوراقه فى الجلسة الأخيرة من جلسات المؤتمر حول كشف علمى يتيح تحديد أجل كل إنسان، الى جانب الغرائب المختلفة المتعلقة بتفاصيل أصناف المأكولات وأنواع الأثاثات ونوادر التحف والنقوش والآثار الى غير ذلك.

والواقع أن بعض هذه الغرائبيات لم تضف عمقا سحريا الى بناء «الرواية – المدينة»، على نفس المستوى الدلالى الذى اضافه اختفاء الشوارع والأبنية وتغير الثوابت فى المدينة. بل كانت أقرب الى الحلى والزخارف الحكائية منها الى العناصر المعمارية فى بنية الرواية.

على أن تغيير الثوابت فى المدينة لم يقتصر على المعمار المادى فحسب، بل امتد كذلك الى معمار العلاقات الإنسانية فيها، فكانت علاقات خالية من الاستمرار والثبات والمصداقية فى بعض الأحيان وفى بعض الحالات. إن صاحبنا يتعرف على من يسمى «بالمغربى»، الذى يعطيه رقم تليفونه، ويصاحبه فى زيارة الى بيته، بل يخرجان سويا فى جولة فى المدينة، ثم لا يلبث هذا المغربى أن يختفى تماما، بل يتبين صاحبنا أن رقم التليفون الذى أعطاه له غير صحيح بل لا وجود له، وأن المغربى نفسه لا وجود له فى المدينة، فلا أحد يعرفه، وليس له مكان معروف. حتى الفتاة التى تقوم بالأعمال الإدارية فى المؤتمر الذى جاء للمشاركة فيه، والتى يلتقى بها عند مجيئه، يبحث عنها فلا يجد لها أثرا، بل يجد مكانها فتاة أخرى تؤكد له أنها هى التى تقوم بالأعمال الإدارية للمؤتمر دون سواها، وأنها كانت فى موقعها لم تفارقه منذ البداية (ص ١٠٧). حتى الفتاة الأخرى التى يسميها «بالسامقة»، التى يشعر نحوها بألفة ومودة، فيحاول أن يقترب منها فتصده، يلتقى بها فى اليوم التالى فتلقاه بشغف وتفاجئه بقبلة ثم تختفى وينتهى كل شىء (ص ١٠٣) لا ثبات ولا ديمومة ولا استقرار ولا مصداقية لأبنية أو لشوارع أو لعلاقات معمارية أو مكانية أو إنسانية. كل شئ نسبى متقلب يغلب عليه الطابع النفعى الآنى الهش الخالى من التواصل والعمق والموضوعية. إنها مدينة تتغير باستمرار ثوابتها وتتبدل مبانيها على حد قول السارد للرواية (ص ١٤٢).

حتى الجنس الذى له أهمية خاصة فى أدب جمال الغيطانى عامة، كمعيار صلب لمدى الفاعلية والمصداقية الإنسانية، نجده فى هذه «الرواية – المدينة» مهدوراً مهمشا اللهم إلا فى بعض حكايات عن الماضى. أما فيما عدا ذلك فليس فى رحلة صاحبنا فى هذه «الرواية – المدينة» قصة حب، أو لمسة حب، أو ممارسة جنسية. وانطفاء الجنس فى تجربة صاحبنا فى هذه الرواية ليس دليلا على انطفاء الجنس فى أدب جمال الغيطانى كما يقول أحد نقاد هذه الرواية، بل هو فى تقديرى بعد من أبعاد موقفه من الأوضاع والقيم السائدة وعلاقته بوجه خاص بهذه المدينة الضد، مدينة الخطر والحذر وانعدام الألفة وانعدام اليقين ونسبية الوجود والعلاقات، واختفاء منطق الاستمرار والتواصل المكانى والمادى والإنسانى. ولهذا ننتقل بالذاكرة فى أكثر من موضع فى الرواية الى ما يقابل ويعارض هذا الانطفاء الجنسىّ فى المدينة الضد، ننتقل الى قصة صاحب المقهى مع الامبراطورة «أو جينى» عند زيارتها لمصر والى علاقة صاحب المقهى نفسه بالمرأة الحلبية التى كانت وحدها هى التى تطيق فحولته (ص ٢٩ – ٣١) والى قصة الأميرة الانجليزية مع «رسول» الأعرابى الذى ضاجعها – فيما يقال – ست عشرة مرة فى صحراء وادى الملوك تحت ضوء القمر، فأحبته وأخذته معها الى انجلترا، وعندما مات جاءت الى البرج لتنتحر (ص ٥٧ – ٥٩)، الى غير ذلك من حكايات العشق الجنسىّ، التى تعبر فى معظمها عن الفحولة الجنسية فى معارضة واضحة للجفاف الجنسى فى هذه المدينة.

ولعل الجفاف أو الانطفاء الجنسىّ فى تجربة صاحبنا فى هذه الرواية أن يعود بنا الى رواية أخرى لجمال الغيطانى هى «وقائع حارة الزعفرانى» على اختلاف البناء الفنى والدلالة الرمزية بين كل من الروايتين. ففى «وقائع حارة الزعفرانى» كان العجز الجنسىّ تعبيرا عن التمرد ضد التعهير والاستغلال الإنسانى على المستويين الوطنى والعالمى، أما جفاف الجنس فى هذه «الرواية – المدينة» فهو بعد من أبعاد فقدان الهوية والخصوصية الذى سوف يتجسد بصورة فاجعة فى نهاية الرواية.

على أن الملاط الذى يوحد كل ما فى هذه «الرواية – المدينة» من عناصر ومعطيات وحكايات ومناقشات ولقاءات وصراعات وغرائبيات وشوارع وأبنية ويؤسس بحق صلابتها، ويتيح تفجير ما فيها من دلالة وقيمة، هو لغة السرد فى هذه الرواية. فسرد هذه الرواية يعد فى الحقيقة مرحلة جديدة فى لغة الغيطانى الروائية. إنها ليست اللغة الجوانية الاستشراقية الصوفية فى كثير من الأحيان التى نقرؤها فى «التجليات»، وهى ليست لغة ابن إياس التى نقرؤها فى «خطط الغيطانى» أو فى «الزينى بركات»، وهى ليست بقايا لغة «التجليات» التى تلبس موضوعاً غريباً عنها فيغلب عليها الترهل كما فى «رسالة فى الصبابة والوجد»، وإنما هى لغة جديدة ليس فيها الإحساس بالانتساب المباشر الى تراث محدد، وليس فيها

ترهل أو صنعة بلاغية زخرفية، وليس فيها جهد للبحث عن خصوصية لغوية، بل هى لغة تمتلئ بكل كنوز اللغة التراثية فى مدارسها واجتهاداتها المختلفة دون أن تحبس نفسها فيها أو تقيد نفسها بها. إنها لغة تمتزج بموضوعها المحدد امتزاجا حميماً، فتبنيه ويبنيها. إنها ليست لغة حكى، بل لغة مغايشة تتحرك فيها ومعها وبها الأحداث والمعطيات والدلالات الروائية المختلفة. وهى ليست لغة سمعية تخرج من أقبية الذاكرة. وإنما هى أقرب ما تكون الى اللغة السينمائية البصرية ذات الحضور المتصل المسترسل بمشاهده المختلفة أمام عيوننا. قد تعود أحيانا الى الماضى، ولكنها دائما فى حضن الحاضر، وهى دائما لغة الحاضر المباشر. إن معمار لغة هذه الرواية يكاد أن يكون مماثلا لمعمار مبانيها، ولهذا تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع المواقع واللحظات والحالات. فالواجهة اللغوية فصيحة رصينة عريقة، والموضوع الذى تعالجه حديث شديد الحداثة، بل يكاد يكون جوهر أزمة عصرنا الراهن. ولكن بين الواجهة والموضوع تناسقا واتساقا. وتتحرك اللغة لا لتبنى معمارا ذا اتجاه واحد، بل لتبنى معمارا إهليليجيا، يتقدم ويتأخر، يهبط ويعلو، يسير فى الشوارع الواسعة والضيقة، وينزل الى الأقبية السرية ويزحف فى السراديب الخفية، وينتقل انتقالات مفاجئة من الحاضر الى الماضى الى الحاضر الى المستقبل، من الوصف الى ضرب الأمثلة، الى سرد الحكايات، الى تأملات باطنية، الى تيار لاشعورى أو فكرى يذهب بعيدا. إنه قطار متصل المسيرة، ولكنه فى الوقت نفسه متقطع، متعرج، متعدد الاتجاهات والإحالات، زاخر بالمفارقات والمفاجآت. وتكاد كلمات الحيرة والمجهول والمستغلق والإبهام والغيبة والاندثار والبغتة والحذر والعجب والخطر والسر والخفايا والاختفاء، ومالا يرى، ومالا يقال، واللامرئى والخفاء والخلاء وغيرها من مثيلاتها أن تكون عكازات هذه المسيرة الروائية الواقعية الشديدة الواقعية رغم الطابع الغنائى الضبابى السحرى لهذه الكلمات.

ولاتكاد اللغة أن تستخدم فى الرواية لتنمية فكرة مجردة أو وجهة نظر محددة، وإنما هى لغة تصوير لانحاء مختلفة فى بنية العلاقات الشيئية والإنسانية داخل «الرواية - المدينة»، حتى عندما انعقد المؤتمر الذى جاء صاحبنا للمشاركة فيه، لم يكن ثمة حوار متصل متسق يتراكم ليصوغ مفهوما عاما، بل تحركت اللغة فى جوانب القاعة لتلتقط زوايا مختلفة من أوضاع واهتمامات ومواقف وحالات متفرقة. وعندما نطق صاحبنا أخيرا فى الجلسة الختامية بعد أن كاد يغلبه النعاس طوالها، بل طوال الجلسات جميعا، كان كلامه مفاجأة، وكانت دلالته فى أنه تكلم واتخذ موقفا، أكثر من تفاصيل ما قال بالفعل.

إن لغة الرواية لغة حضور حدثى متصل، لغة معايشة، بأفعالها المضارعة، وجملها الاسمية - كما سبق أن ذكرنا - وفى قلب هذا الحضور وهذه المعايشة تأتى اللحظة الدرامية فى الرواية فتصبح بحضورها محنة حاضر، وقضية مستقبل، وبهذا تشارك اللغة

بصيغتها الحاضرة فى بناء الدلالة العامة للرواية.

فبعد انتهاء الجلسة الأخيرة للمؤتمر، وبالتالى نهاية الرحلة والاستعداد للعودة الى الوطن، يكتشف صاحبنا أن ما كان يخشاه قد وقع بالفعل. لقد اختفى جواز سفره الذى يضعه تحت رأسه عندما ينام ويحافظ عليه حفاظه على نفسه! هل هو القدر الذى لا ينفع معه الحذر كما يقول الطائر للشيخ فى مفتتح فصل من فصول الرواية؟ يمر شيخ جليل على طائر بجوار فخ صنعه له صياد فيقول الطائر للشيخ : لقد نصب لى الصياد هذا الفخ ليصيدنى، ولكن لن أطير ولن أقع فيه. ويمضي الشيخ الى قصده وعند عودته يرى الطائر واقعا فى الفخ. فيقول له الطائر : إذا جاء الحين لم يبق أثر ولا عين (ص ٧٩). هل هو قدر مقدور أن يضيع جواز سفره رغم حرصه وحذره كما يقول بعض نقاد الرواية؟ الأمر فى ظنى على خلاف ذلك. فطوال الرواية. طوال وجود صاحبنا فى هذه المدينة كانت تضيع منه هويات كثيرة، هويات الأشياء والناس والأبنية والشوارع والعلاقات. كانت تختفى أو تتغير مواقعها ومعالمها. وكان بعض الناس يختفون أو يتبدلون دون سبب منطقى، وما استطاع صاحبنا طوال رحلته فى هذه المدينة أن يقيم علاقة ألفة عاطفية حميمة مع امرأة. كانت هويات الأشياء والبشر والعلاقات تتبدل وتتلاشى من حوله، حتى أصابته هو نفسه بفقده جواز سفره، بسلبه هويته.

ولم يكن الأمر مصادفة، ولم يكن توقيته توقيتا اعتباطيا عفويا. فلقد فقد هويته عندما تجاسر فخرج من مجرد احتفاظه بها، وحمايته لها، الى إعلانها وتأكيدها، وذلك بكلامه فى نهاية الجلسة الأخيرة للمؤتمر التى اتخذ فيها موقفا حاسما بتأييده الصيغة التى اقترحها ممثلو دول العالم الثالث فى البيان الختامى للمؤتمر، فضلا عن انتقاده لممثل الأكاديمية السوفييتية وانتقاده لتغير موقف المنظومة الاشتراكية من أحلام الشعوب المستضعفة. فما إن انتهى من كلمته هذه حتى سعى إليه الأستاذ الافريقى وممثلو الدول الجنوبية وحوض الكاريبى وأقطار الانديز وجنوب شرق آسيا، أى ممثلو دول العالم الثالث، معبرين عن رضائهم وإعجابهم، بل اقتربت منه أستاذة مغربية وقبلته مرتين معبرة كذلك عن تحيتها وإعجابها. لا لم يكن ضياع جواز سفره وسلب هويته إلا رد فعل على بروز موقفه الحاسم ذى الهوية المحددة والخصوصية المتميزة. لقد استطاع طوال إقامته فى هذه المدينة، الزاخرة بالغرائبيات والأسرار وفقدان الهويات الثابتة للأشياء والبشر والعلاقات، أن يحتفظ بهويته هو وأن يؤكد خصوصية انتسابه وخاصة فى موقفه الحاسم فى الجلسة الأخيرة للمؤتمر. ولهذا قاموا بسلبه بطاقة سفره، هويته المادية الورقية عندما عجزوا عن احتوائه، عن سلب هويته المعنوية، أملا فى أن يحققوا بذلك ما عجزوا عنه! ولكن، أى صعوبة فى أن يستعيد مايدل على هويته الورقية المادية؟ سواء من الجامعة التى دعته الى

مؤتمرها، أو من البلدية التى أقام فى مدينتها سبعة أيام!؟ وسعى لتحقيق ذلك وسرعان مايخيب مسعاه: فالجامعة قد نقلت أوراق المؤتمر جميعا الى أقبيتها، وتنكر اعترافها به دون أوراق تثبت هويته، وكذلك شأن البلدية، إنه لا وجود له بالنسبة إليها بغير أوراقه التى تثبت هذا الوجود! وهنا تتلاشى أمام صاحبنا الثنائية المتناقضة بين الجامعة والبلدية التى كان يلاحظها طول أيام إقامته فى المدينة. إنهما فى النهاية، يتلاقيان فى منطق واحد وفى موقف موحد منه هو إنكار هويته، بل تكاد ملامح الرجل الجامعى الذى يسأله «اثبت لنا أنك أنت .. أنت ..» تدنو من ملامح موظف البلدية الذى ذهب إليه من قبل بحثا عن هويته! (ص ١٤٠) لافرق إذن بينهما فى النهاية. على أن هذا التلاقى والتوحد فى موقفى الجامعة والبلدية منه، كانت لها إرهاصات ومقدمات سابقة فى الرواية، وإن لم يتضح أمرهما بهذا الشكل الصارخ إلا فى هذه اللحظة الأخيرة الحاسمة وهو على وشك العودة الى مدينته هو، الى وطنه الخاص، الى حقيقته. ألم يسمع عن علاقات سرية بين أساتذة الجامعة ورجال البلدية، بل بين أساتذة الجامعة والرجال العاملين فى مبنى الأمن العام؟ ألم يذكر له من قبل الأستاذ الأفريقى أن مايقال عن صراعات بين الجامعة والبلدية إنما هى «أمور مدبرة لأغراض خفية لايعلمها أحد» (ص ١٥٣). «ألم يتم اتفاق الاتحاد السوفيتى مع الغرب بوضوح وصراحة وبدون مواربة» (ص ١٢٢) ألم تتخل المنظومة الاشتراكية عن مناصرة أحلام الشعوب المستعضفة كما لمح هو فى كلمته فى المؤتمر؟ إن الخلاف، والاختلاف، والثنائية المتناقضة بين الراديكاليين والليبراليين، بين رجال الجامعة ورجال البلدية فى هذه المدينة هى إذن أمور مظهرية غير حقيقية، والدليل الدامغ على ذلك هو تلاقيهما وتوحدهما فى سلب هويته وإنكارها ودفعه الى الضياع والاغتراب بين هذه الشوارع والأبنية التى لا ثبات ولا استقرار فيها ولا موضوعية ولا عقلانية لها.

وهكذا تقوم بينه وبين هذه المدينة فى النهاية ثنائية من التناقض الحاد، وتتلاشى كل مظاهر المماثلة بينها وبين مدينته الخاصة. على أنه برغم سلب جواز سفره، هويته الورقية، وبرغم ضياعه واغترابه فى هذه المدينة فإن هويته الباطنية، وخصوصيته الحقيقية تتأكدان وتنتعشان وتزدهران فى مواجهة هذه المدينة المعادية، هذا المكان الضد، فتبرز له قسمات وجه أبيه الراحل منذ عشرين عاما، ويمتلئ وجدانه بصفاء مفاجئ، ويهب عليه حنين الى مدينته. «فمن يصله بها الآن» (ص ١٥٦) نعم «الآن»، فنحن لانزال فى الآن، فى لحظة الحضور المتصلة التى بدأت بها الرواية، فنحن لا نحكى حكاية وقعت، وإنما نعيش حالة تقع! وليس هذا التساؤل عن سبيل الوصول الى مدينته الخاصة والتحقق الأصيل بها وفيها، الا مشروعا للخروج من هذا الحاضر المضاد، غير العقلانى، المستبد الى مستقبل مغاير. ليس الأمر مجرد عودة الى وضع كان، بل هى دعوة مستقبلية تبشيرية لتحقيق وتعميق هويتنا وخصوصيتنا وبالتالى حريتنا. فلا هوية ولا خصوصية لنا فى ظل سلطة مضادة قاهرة

مفروضة علينا من خارجنا، من خارج حقيقتنا سواء كانت راديكالية أوليبرالية، علمية أو إدارية، ولا حرية لنا بغير امتلاك هويتنا وبناء خصوصيتنا. على أنه فى النهاية لا هوية ولا خصوصية ولا حرية بغير سيادة العقلانية والموضوعية والألفة والمحبة فى منطق العلاقات بين الأشياء والبشر.

هذه فى تقديرى هى هذه الرواية لو صحت قراءتنا لها، بل إنها فيما أزعم الرؤية الجوهرية لأغلب كتابات جمال الغيطانى سواء فى دلالتها العامة أو فى اجتهادات بنيتها اللغوية.

وأتساءل فى النهاية، لماذا وحدت الرواية فى نهايتها بين الجامعة والبلدية رغم ما كان بينهما طوال الرواية من مظاهر الصراع والخلاف؟ إن هذا التوحيد هو فى تقديرى معنى أساسى من معانى الدلالة العامة للرواية. إنه الرفض الكامل لهذه المدينة براديكاليتها وليبراليتها أو بتعبير أكثر تحديداً، وإنه رفض لخصوصية الحضارة الغربية عامة والتشكك فى مصداقية قيمها، ودعوة الى تأكيد وتعميق حضارتنا الذاتية الخاصة فى مواجهتها، كمصريين وكعرب وكشعوب العالم الثالث عامة.

ولكن ... ألم يكن من الأفضل وقوف الجامعة الى جانب صاحبنا فى نهاية الرواية، ولو جزئيا، فى بحثه الدءوب عن هويته وسعيه الى تكامل حقيقته، كما وقف رجال الجامعة فى المؤتمر مع ممثلى العالم الثالث فى تمسكهم بإضافة نص حددوا صياغته الى البيان الختامى للمؤتمر؟ ألا يتيح هذا الموقف للرواية ان تخرج دلالتها العامة من شبهة الجنوح الى شوفينية مغلقة مطلقة ضد الغرب عامة؟! على أن الرواية – فى سياقها العام – قد لا توحى بهذا الجنوح الشوفينى المغلق المطلق بل تقدم صورة ملتبسة غير أحادية الاتجاه، لعلها أن تكون تطلعا واستشرافاً لمدينة إنسانية فاضلة – جديدة يتلمس جمال الغيطانى الطريق الى بنائها فى مسيرته الأدبية الإبداعية التى لا تتوقف عن التجدد.

الذاكرة التراثية ... والإبداع

قراءة فى رواية «هاتف المغيب» لـ جمال الغيطانى

.فى دراسة قديمة لى لبعض أجزاء من رواية التجليات لجمال الغيطانى ذكرت «أن اللغة الطقوسية التراثية فى «التجليات» كان لها منطقها الخاص القاهر الطاغى الذى دفع بحركة البناء المتخيل للرواية الى آفاق أبعد وأشطح من دلالتها ومضمونها الأساسيين، بل كادت أن تطمس هذه الدلالة وهذا المضمون «...» وما أخشاه أن تسيطر هذه اللغة وتأخذه بعيدا عن الخبرات الواقعية الحية الى مجالات تعبيرية مجردة باسم التفرد والخصوصية.. «كنت أخشى أن تدفعه لغته التراثية الى الإمعان فى الاغتراب عن الواقع.

على أنى فى دراستى لروايته «شطح المدينة» لاحظت أن بطل الرواية فى نهايتها يتماسك متحديا متصديا لمحاولة الاغتراب التى تهدد هويته، بل أحسست ما يشبه الدعوة المستقبلية التبشيرية لتحقيق هويتنا وخصوصيتنا، وبالتالى حرية سلوكنا فى مواجهة كل احتواء أو اغتراب وتوقعت توجها جديدا فى كتابات جمال الغيطانى. على أنى فى قراءتى لآخر روايات الغيطانى وهى «هاتف المغيب» تبينت أن توقعى لم يكن صحيحا، ففى هذه الرواية الجديدة، رغم ما تزخر به من إبداع للغة التراثية القديمة، فان الرواية ببنيتها التعبيرية وبدلالتها العامة، تكاد أن تفضى الى مزيد من الإمعان فى الشطح والاغتراب.

وجمال الغيطانى فى غير مغالاة كاتب كبير موهوب بحق، يستوعب خلاصة الخلاصة لتراثنا الأدبى والفقهى والكلامى والصوفى القديم، وخاصة عند ابن عربى والنفرى، فضلا عن امتداده الابداعى لبعض الاساليب المعاصرة التى تستلهم هذا التراث، مثل كتابات أميل حبيبى ومحمود المسعدى (وخاصة روايته «حدث ابوهريرة قال») . ان روايات جمال الغيطانى مدرسة قائمة بذاتها فى منهج كتابتها وفى رؤيتها، ولكن يبدو أن لغته التراثية الطقوسية – كما سبق أن كتبت وخشيت – قد أخذت تطغى عليه وتفرض ببنيتها الخاصة مجمل توجهه الدلالى فى روايته الأخيرة «هاتف المغيب» على أن قراءتى لروايته هذه إنما تصدر عن تقدير عميق لما تمثله كتابات الغيطانى فى أدبنا العربى الحديث، ولما أعرفه من قدراته الفنية وهمومه الاجتماعية والوطنية والانسانية عامة، ولهذا فهى تنأى عن هذه الحملة الجائرة غير الأدبية التى يتعرض لها هذه الأيام أدب الغيطانى بل شخصه بمناسبة صدور روايته «هاتف المغيب» وهى حالة فى تقديرى لا تغتنى بها الحركة الأدبية العربية، بل تنحرف بها عن روح النقد الموضوعى.

و «هاتف المغيب» «روايات الهلال، مايو ١٩٩٢» تحكى رحلة الى المغرب يقوم بها رجل من صعيد مصر يدعى أحمد بن عبد الله الجهينى. ولم تكن رحلته اختيارا وانما كانت بدافع نداء غامض خفى، ينبع من داخله ومن خارجه أيضا، هاتف يقول له «أرحل» الى أين؟ الى موضع تغيب فيه الشمس. وهكذا تبدأ رحلته الى بلاد المغرب حيث حد العمار اليابس وحافة المحيط الأعظم، بحر الظلمات «ص ٥». ومن هناك، أو من هنا تبدأ حكاية الرحلة يدونها جمال عن أحمد بن عبد الله استجابة لطلب سلطان البلاد. ومنذ البداية، نعرف أن أحمد بن عبد الله قد خرج من موطنه مصر منذ ٤٥ عاما يوم الاربعاء الموافق ٩ مايو. ولا يحتاج الأمر الى ذكاء أو بحث لكى ندرك أن أحمد ابن عبد الله الجهينى هو صراحة جمال الغيطانى نفسه، ففى الصفحة الأخيرة من الرواية المطبوعة تعريف بالمؤلف جمال الغيطانى يذكر أنه ولد يوم ٩ مايو عام ١٩٤٥ فى قرية جهينة فى صعيد مصر. على أننا فى نهاية البنية الروائية نتبين تداخلا وتماهيا كاملين بين أحمد بن عبد الله وكاتب رحلته جمال بن عبد الله، إنه وجه آخر له يختلف عنه فى شئ واحد هو أن أحمد ينتقل ويرتحل بحثا عن مغيب الشمس، أما جمال فهو مقعد لايستطيع الحركة، على أن ذلك لا يمنعه من أن يبحث عن المغيب فى ثباته وقعوده عن الحركة، بل ينتقد عبد الله لقيامه بكل هذا الجهد فى الانتقال وكان يمكن أن يصل الى ما وصل اليه وهو فى موطنه «ص ٣٠٤».

خلاصة الأمر أن جمال الغيطانى هو نفسه أحمد وهو جمال، ثلاثة يمثلون شخصا واحدا، والواقع أن بعض روايات الغيطانى تكاد تكون شبه سيرة ذاتية أو رؤية ذاتية وان اتخذت بنية روائية مثل «التجليات» و«خطط الغيطانى» وغير ذلك من كتاباته التى نستشعر فيها هذا ضمنا.

إن الرحلة فى هذه الرواية ليست اذن رحلة مكانية، بقدر ما هى رحلة عمر من مشرق الحياة – لا أقول حتى مغربها أو نهايتها وانما – حتى وصولها الى مرحلة معينة من مراحل إدراكها الذاتى ووعيها الكونى.

على أن الرواية – رغم وضوح هذه الدلالة المحددة، أى باعتبارها رحلة حياة ادراكية لذات بعينها – فانها تكاد تعبر أو بالاصح تريد أن تعبر بدلالتها العامة الفنية عن رؤية انسانية شاملة، فالرحلة الذاتية هى رحلة انسانية للوعى، تنتقل بين محطات مختلفة حتى تصل الى هذه المواجهة لبحر الظلمات، لنقطة غروب الشمس، حيث لا سبيل الى مواصلة، هل تتوقف الرحلة؟ يختفى عبد الله، يغيب، يتلاشى، كأنما يواصل رحلته فى هذا

اللاوجود الذى يواجهه لاستكمال ادراكه «لم يهلكنى الا الحنين الى ما لايمكن إدراكه» «ص ٣٠١» ولكن جمال عبد الله يواصل – فى ثباته – بعينيه، بكينونته، رحلة البحث عن «القرار المكين» انها رحلة لم تتوقف.

كانت بداية الرحلة الى المغرب لقاء المصادفة المنتظرة – لو صح التعبير – مع قافلة راحلة، ولقد كان اللقاء مصادفة رغم أن امرها كان كأنما ينتظره! وتكاد هذه الرحلة الأولى مع هذه القافلة أن تكون المحطة الأولى من حياة أحمد بن عبد الله، يحتضنه فيها كل من آمر القافلة ودليلها – وهو رجل من حضر موت، ويمتص منها العديد من الخبرات عبر العديد من الحكايات والغرائبيات، لعل أبرزها حكاية شيخ الطيور والد آمر القافلة، العالم العارف بأصناف الطيور وأسرارها والعاشق لأنثى من إناثها تقطن اقليما بعيدا.

على أن المهم فى هذه المرحلة الأولى من الرحلة، انها – فيما يبدو لى مرحلة الحضانة والتعلم والعلاقات الإنسانية الصافية الحميمة الأولى فى هذه المسيرة نحو مغرب الشمس، نحو النهاية.

وبعد أربعين يوما «والاربعون رقم طقوسى ما أكثر ما سنلتقى به فى أكثر من مناسبة وعلاقة فى هذه الرواية وغيرها من روايات الغيطانى» يفترق أحمد بن عبد الله عن القافلة ويواصل رحلته وحيدا فى قلب الصحراء الموحشة، وهنا تبرز لا محدودية القدرة الانسانية فى مواجهة الصعاب، وتتبلور هذه القدرة فى حكاية غرائبية عن الرجل الذى انبثق الحليب من ثدييه استجابة لبكاء طفله الذى ماتت عنه أمه «ص ٥٦». ثم لا يلبث صاحبنا أن يصل الى الواحة. أنها المحطة الثانية فى طريقه الى المغرب. والواحة منطقة معزولة مكتفية بذاتها، لم تستقبل غريبا منذ سبعة أجيال سكانها محدودون، لايزيدون ولاينقصون، اذا مات واحد من سكانها ولد طفل على الفور، وما أكثر عجائبها الأخرى، لعل أشدها غرائبية هو العجوز قصاص الأثر الذى يحمل فى يده عصا من شجرة زيتون يقال إنها عصا موسى، والذى عاش زمن الرسول الكريم واليه سعى فى القرون التالية البخارى ومسلم وابن حنبل والدار قطنى وغيرهم من كبار الفقهاء والعلماء، بل إن أبا هريرة نفسه سأل واستوثق منه «ص ٦٩».

وفى الواحة يحقق صاحبنا أول تجربة شبقية حميمة ناجحة مع من يسميها «المهرة السماوية» ويتزوجها وتحبل منه، وقبل شهرين من مولد طفله منها يأتيه الهاتف أن «ارحل» وتكاد هذه المحطة الثانية، هذه الاقامة فى الواحة فى مسيرته، أن تمثل – فى تقديرى – مرحلة البداوة والتلقائية والبساطة فى حياته، فى حياة الإنسان الذى ينتقل منها الى مرحلة أخرى أكثر تقيدا وتقليدا.

مرحلة الحضارة والعمران

لايسير وحيدا بضع خطوات فى الصحراء حتى يجد من ينتظرونه، ليس هو بالتحديد، كانوا يترقبونه ولا يتوقعونه، صفوف منتظمة لأعداد محددة من رجال ونساء يلتفون حوله، يعظمونه، يجعلون منه الرأس الأعظم لإقليمهم، وهكذا ينتقل فى تقديرى مستعيرا الرؤية التاريخية لابن خلدون، من مرحلة البداوة فى الواحة، الى مرحلة الملك العضوض، مرحلة الحضارة والعمران، انهم يختارون دائما رأسهم الأعظم بالمصادفة بعد وفاة رأس أعظم، ينتظرونه فى الخلاء حتى يأتى، وتتفاوت مدة انتظارهم، قد بلغت ذات مرة تسعين سنة «ص ١٣٤»، أما صاحبنا فلم يطل انتظارهم له، ولهذا أصبحت له مكانة خاصة بينهم، وهكذا تبدأ فى حياته، فى مسيرته مرحلة جديدة: مختلف صور النظام والتنعم، مختلف مظاهر السلطة والحضارة من تراتب سلطوى وأجهزة وهيئات، وجيش ونظام وقوانين وأساليب مستحدثة من الاتصال والتواصل بين مقاطعات هذا الاقليم. فضلا عن مختلف صور النعيم من مأكل ومشرب ومتع حسية وجنسية، لقد أصبح له كل مايسعى حيا على أرض الاقليم وكل مايطير فى هوائه أو يسبح فى مائه «ص ١٤٩» وأقواله تصبح شعارات ونصوصا مقدسة تحفظ وتلقن. ويمتلئ الاقليم بغرائبيات لا حصر لها، لعل من أبرزها اختفاء الاقليم كله عن الرؤيتين الانسانية والحيوانية، عندما يهدده خطر ومن أبرزها كذلك بالنسبة له أن نظام الاضاءة يتبع حركة عينيه، اذا فتحهما يضئ المكان واذا أغمضهما أعتمت الغرفة، وفى هذا الاقليم كل رجل يصبح امرأة وكل امرأة تصبح رجلا، وفى الاقليم تنتفى الحاجة الى التاريخ. وبرغم الطابع الفانتازى التجريدى لهذا الجزء من الرواية فلعله الجزء الوحيد فيها، الذى يكاد يشير اشارات رمزية نقدية موحية الى أوضاع آنية راهنة فى حياتنا، تتمثل فى المصادفة فى اختيار الرأس الأعظم، وهذه الاساليب المختلفة فى تكريس وتقديس كلمات الرأس الأعظم وفى هذا التوقف لحركة التاريخ! ولاتطول رئاسة الرأس الأعظم لهذا الاقليم، فكما أن هاتف المغيب يجيئه قبل شهرين من ولادة طفله، فإنه يجئ كذلك هذه المرة وهو يعبئ الجيوش استعدادا لصد هجوم على الإقليم – كأنما الرواية لاتريد له أن يحقق هدفا الا هذا الهدف الذى يرتحل من أجله وهو الوصول الى حيث تغرب الشمس.

التحلل والتفكك

وتبدأ مرحلة رابعة فى رحلته، وهى مرحلة تكاد أن تكون على نقيض المرحلة السابقة لعلها أن تكون رد فعل حادا عنيفا مناقضا تماما لمرحلة القيود والقوانين والطقوس والتنظيمات والهيئات والابتسامة المصنوعة فى إقليم الملك العضوض لو صح التعبير والتفسير. انها مرحلة التحلل والتفكك والتخلص من كل القيود والتقاليد والقيم واستباحة

كل شئ وأى شئ. إنها مرحلة العكاكيز الذين يأتون كل ما هو معاكس لما هو مستقر، انهم يميتون النفس المعنوية، ويأكلون لحم الميتة ويتركون نساءهم يطؤهن من يشاء ويفعلون فورا كل مايدور فى خاطرهم أيا كان، ويتحركون عرايا تماما «٢٧٩ – ٢٨٠» ولعل هذه الصورة لا تكون مجرد رد فعل للمرحلة السابقة فى المسيرة وانما أن تكون كذلك صورة رمزية للمجتمع الغربى المادى فى رؤية صاحبنا المرتحل الى حيث تغرب الشمس.

ومن هذه المرحلة المتحللة ينتقل صاحبنا الى مرحلة الظلال، وهى مرحلة ضبابية تتداخل وتختلط فيها الرؤى والأشياء وتكون تمهيدا للوصول الى حيث يريد الوصول، حيث مغرب الشمس، على بحر الظلمات، وهنا يدخل فى مرحلة النزع الأخير، النهاية، انه يختفى ولكنه يواصل كينونته فى كاتبه المغربى جمال بن عبد الله، الذى وصل مثله، أو معه أو به أو فيه، مثل وصوله، ورغم انه لحقه الى «مغيب الشمس، ان مغيب الشمس عندى أمامى وخلفى – فوقى وتحتى لحقت به فى ثباتى ودنا هو منه بعد ترحال طويل» (ص ٣٠٣).

هذا هو فى تقديرى الهيكل العظمى الأساسى لرواية هاتف المغيب، إنها رحلة باطنية عبر مراحل مختلفة من الوعى والإدراك والتطلع الى المزيد. وبرغم أن الرحلة كما رأينا تتحرك من محطة الى أخرى، فان حركتها فى الحقيقة تتكون من عدة عناصر اساسية.. أول هذه العناصر هى حكاياتها الغرائبية، فالنقلة فى الرواية تكاد تكون من حكاية غريبة الى حكاية أخرى أشد غرابة، وهى غرائبيات شبه أسطورية سحرية تناقض قوانين الواقع المعتاد تناقضا مطلقا، ولقد ذكرنا بعضها فى فقرات سابقة. على انها رغم طرافة بعضها لا تضيف دائما عمقا لمفهوم الرواية إلا مناقضة الواقع السائد والخروج عن المألوف من العلاقات الانسانية والطبيعية، مما يثير الدهشة والغرابة لا أكثر، وتكاد هذه الغرائبيات أن تشكل اغلب نسيج احداث الرواية.

تصنيف وتفصيل دقيق

والى جانب عنصر الغرائبيات هناك التصانيف والتقاسيم المختلفة لكل شىء، فرؤية الرواية للعالم، للحياة، رؤية تصنيفية تعددية تفصيلية احصائية لمختلف الاشياء والكائنات من طيور وعطور وأثاث وألوان وأصوات ونباتات وجبال ومياه ومدن ومبان ونساء واحجام وأطوال ومسافات وعلاقات، وهو تصنيف وتفصيل دقيقان صادران عن معرفة وبحث من ناحية، وإحساس مرهف مشرع مترصد متابع من ناحية أخرى وما أكثر الامثلة الدالة التى تمتلئ بها الرواية، واكتفى بمثال واحد عن الطيور، فصاحب الطير الذى اشرنا اليه «يعرف مواعيد كل منها» السمان، السلوى، القميح المملوح، والنصطفير، الزرزور، الباز الرومى، الصغرى،

الوبس، البلبل القمرى، السقاء، الفاختة، الى ما يقرب من ثلاثة وعشرين صنفا. بل ويشير الى أن هناك أكثرمن مائتى نوع «ص ٢٦ – ٢٧».

على أن هذه التصنيفية التفصيلية الدقيقة للأشياء والكائنات، برغم أنها تصنيف احيانا امتدادا لغرائبيات الرواية وأحيانا أخرى عمقا لاحاسيسها المرهفة بالاشياء، واحيانا ثالثة رؤية كونية موحدة رغم تنوع عناصرها، فانها فى اغلب الاحيان لاتدخل فى علاقات حميمة مع بنية احداث الرواية، بل تشكل لوحات وصفية برانية، تجعل من الرؤية العامة للرواية رؤية شيئية ملموسة حسية تكاد السلطة فيها أن تكون للأشياء لا للبشر.

ولعل أبرز عناصر هذه الرواية كذلك هو الجانب الجنسى الشبقى، وهو امتداد فى تقديرى لطابعها الملموس الحسى العام، ولهذا يأتى وصفه دائما للجنس فى ملامحه وحركاته وتجلياته الخارجية فى العذراوات بأشكالهن وقدودهن وأجسادهن المختلفة، وفى فض بكارتهن، وتنوع لحظات وأشكال المضاجعة حتى مع الطير والنخيل، فضلا عن الاحساس العام بجسدية الجسد الانثوى والتوق الدائم الى الجنس عامة لا الى امرأة بعينها «ص ٥٨»، رغم تعدد حالات التعلق بأكثر من امرأة بعينها، ويبرز هذا سواء فى النسيج الأساسى للرواية أو فى العديد من حكاياتها الفرعية وغرائبياتها، وهو بغير شك يعمق الطابع الملموس الحسى للرواية، وقد يتناقض فى الظاهر مع الجانب الجوانى الباطنى للرواية فى مسيرتها شبه الصوفية نحو المغيب الذى يشكل عنصرا أساسيا، بل لعله الأساس والجوهر فى المسيرة الروائية كلها، على أنه تناقض ظاهرى بالفعل، ذلك أنه إذا كان يناقض طقوس «الصحو» فى مدارج بعض الطرق الصوفية فقد يتلاءم مع طقوس «المحو» فى مدارج طرق صوفية أخرى، إن طقوس الملموسية الحسية الشبقية فى الرواية تسير جنبنا الى جنب بل فى تضافر وتداخل مع طقوس الأعماق المنجذبة بالنداءات الغامضة فى مسيرتها الباطنية نحو المغيب، كأنما الشبق للحياة وانطفاء الموت يشكلان معا تجليين متناقضين لحقيقة إنسانية واحدة.

وهكذا بالغرائبيات وتنوع أنحاء وتفاصيل وأنواع الأشياء والكائنات وبالشبق الجنسى وبالمسيرة الباطنية المنجذبة نحو المغيب، تتشكل البنية العميقة للرواية التى تسهم اللغة التراثية فى تحديد وتوحيد ملامحها، هذا الى جانب البنية الخارجية التى تتمثل فى المحطات المختلفة التى تنقلت بينها مسيرة الرواية والتى عرضنا لها فى البداية.

على أن بنية الرواية بشكل عام يخلخلها فى بعض الأحيان العديد من الزوائد والتعرجات الحكائية والمغالاة الغرائبية، وبرغم اتساق اللغة التراثية للرواية وعمقها ونصاعتها وجمالها ومفارقاتها الإيحائية فضلا عن تناصها الغنى المتصل مع كثير من النصوص

الصوفية والفقهية والكلامية، وبخاصة مع الكثير من آيات القرآن الكريم، برغم هذا كله وربما بسببه فان هذه اللغة تكاد تفرض على الرواية دلالتها العامة، فتجعل منها إحياءً لذاكرة تراثية تعبر عن خبرة قديمة، وليست استعادة لهذه الذاكرة التراثية لاستلهامها استلهاما خلاقا لكشف خبرة إنسانية جديدة إن القضية ليست قضية اللغة فى ذاتها، بل فى منهج التعامل معها.

ولهذا فمع تقديرى للجهد الكبير الابداعى الجاد الذى بذله الغيطانى فى بناء هذه الرواية، واستمتاعى بالعديد من الجوانب اللامعة والعميقة فيها جماليا ودلاليا، فإنها فى مجملها تعبر عن رؤية اغترابية للعالم، ومن حقه أن تكون هذه الرؤية هى رؤيته إن صحت قراءتى للرواية، والرؤية الاغترابية حالة طاغية فى حياتنا وحياة عالمنا المعاصر عامة.

على أنى أتطلع الى مرحلة إبداعية جديدة لأدبه، تكون أكثر استجابة لما تحتدم به حياتنا وعصرنا من أسئلة وصراعات.

فما أحوج أدبنا العربى الى هذه المرحلة الجديدة، وما أقدره على ذلك.

التاريخ والفن والدلالة*
فى ثلاث روايات مصرية

«نجمة أغسطس » : لـ صنع الله ابراهيم
«وقائع حارة الزعفراني» : لـ جمال الغيطانى
«يحدث فى مصر الآن» : لـ يوسف القعيد

لماذا اخترت أن أتحدث عن هذه الروايات الثلاث؟

إنها فى الحقيقة تعبر عن ثلاث مراحل وثلاثة أبعاد من واقع تاريخى واحد، هو واقع مصر من أواخر الستينات حتى اليوم. وهى تمثل ثلاث تجارب مختلفة فى التعبير الفنى عن هذا الواقع. وهى قد تختلف فى دلالة رؤيتها النابعة من تعبيرها الفنى هذا، ولكنها تكاد تتكامل فى النهاية لتقدم رؤية متسقة يعبرّ عنها جيل جديد من الأدباء المصريين، فضلا عن أنها تشكل مرحلة جديدة فى تطور الرواية العربية فى مصر.

لهذا كله، رأيت أن هذه الروايات الثلاث تعد حقلا صالحا لدراسة العلاقة الحميمة بين التاريخ وأشكال التعبير الفنى ودلالاته.

١ – نجمة أغسطس : قد يكون من المتعذر أن أقدم دراسة نقدية لهذه الرواية بعد تلك الدراسة البالغة الجدية والعمق التى قدمها د.بطرس الحلاق لهذه الرواية على أنى أتجاسر على هذا فى إطار الدراسة المقارنة بين هذه الرواية والروايتين الأخريين، فضلا عن أنى قد اختلف مع د.الحلاق فى تقييمه الأخير لهذه الرواية.

ماذا تقول نجمة أغسطس .. وكيف ؟

إنها فى الحقيقة أقرب الى مظهر «الرواية – الريبورتاج» أو «الرواية – التسجيل» مما قد يثقل بنيتها الروائية ببعض التفاصيل التى قد تبدو فى الظاهر زوائد غير ضرورية. على أن الغريب أن هذه الرواية لاتتمثل حقيقتها الفنية الخاصة إلا بهذه الزوائد نفسها.

إنها فى الظاهر **رحلة طولية** يقوم بها «الأنا – الراوى» من القاهرة الى منطقة السد العالى بأسوان، فمنطقة أبى سنبل جنوبا، ثم لا يلبث أن يعود منها الى القاهرة. وهى رحلة تتم فى لحظة تاريخية محددة هى المرحلة الثانية من بناء السد العالى.

---

* بحث قدم فى الندوة التى انعقدت فى فاس (المغرب) فى ديسمبر ١٩٧٩.

على أنها فى الحقيقة **رحلة عمقية** فى الدلالات والقيم تشجب منهجا معينا فى صناعة التاريخ على حساب حرية الانسان، هذا المنهج الذى ساد ومازال يسود فى حياتنا المعاصرة.

إنها لهذا رحلة **فى التاريخ المعيش،** نستبصره ونعانيه فى أبعاده وعناصره المختلفة، فى زيفه وتناقضاته، ولكننا نستشف من ورائه وخلاله **ماينبغى أن يكون** : المثال، النموذج. وهو مثال أو نموذج مجهض مقموع باستمرار، ولكنه برغم هذا يتحقق بالفعل الفردى الخلاّق على الأقل، وبالتضحية والاستشهاد والمعاناة باستمرار. وليست الرواية فى ذاتها – كتعبير فنى – إلا مساهمة فى هذا الفعل الخلاق فى وجه محاولات الإجهاض والقهر والعسف التاريخى.

و«الأنا – الراوى» ليس مجرد شاهد عصر، وليس مجرد راصد للأحداث، بل هو واحد من المشاركين فى معاناتها. ولهذا فالرحلة ليست **رحلة تعرف** فحسب، بل رحلة **بحث عن خلاص** كذلك.

فمنذ بداية الرحلة نتعرف بشكل **سلوكى** بحت على حقيقة هذا «الأنا – الراوى» يدخل عليه عامل القطار **بسترته الصفراء**، فينهض **واقفا**. وعندما يقول له العامل «لو عزت حاجة اندهلى» يرد عليه **«حاضر ياافندم»** (ص ١٢). النهوض واقفا وحاضر ياافندم ليست لعامل القطار، وإنما هى للسترة الصفراء التى تثير رد فعل شرطيا، ذلك أنها تشبه سترة السجان فى السجون المصرية. والنهوض وحاضر ياافندم هما الرد الوحيد الواجب من السجين عندما يؤمر بشئ. إن «الأنا – الراوى» مازال حبيس عملية «اصطياد الانسان» التى تمارس ضد المسجونين السياسيين فى مصر لاستيعابهم وإهدار ذاتيتهم وانسانيتهم. إن «الأنا – الراوى» إذن فى رحلة تحرير لانسانيته، فى رحلة تأكيد ذاتيته بعد خروجه من السجن. إنه شيوعى مصرى يخرج من السجن الى السد العالى الذى يبنيه النظام الناصرى مع النظام السوفيتى. هل يستكمل حريته حقا بهذه الرحلة... لا حريته وحده، بل هل يجد الحرية فى هذا المشروع التاريخى التحويلى العظيم؟ ذلك هو **المفتاح الأول** تقدمه لنا الرواية **سلوكيا** منذ البداية. والرواية ستقدم لنا كل عناصرها بعد ذلك بشكل سلوكى كذلك. لاتفسّر الأشياء، لاتؤولها، بل تعرضها من **خارجها**. على أن هذا التأويل يتحقق ويتفجر من هذا العرض السلوكى الخارجى بمساندة أبعاد أخرى **عمقية غير خارجية** – كما سنعرض لذلك بالتفصيل – على أننا منذ البداية نحس بهذه الرؤية الخارجية أو العرض السلوكى للأشياء وللناس. إنها **المسافة** بين «الأنا – الراوى» والأشياء – الناس. وهى مسافة فرضتها عملية اصطياد الانسان على العلاقة بين «الأنا – الراوى» والعالم أمامه وحوله. إن المسافة التى كانت بينه وبين الأشياء والآخرين عندما كان سجينا ماتزال قائمة. ولهذا فهو **يرى**

الأشياء والآخرين، **يبصرها، يرصدها** من بعيد ولكن.. خلال هذا تتفجر رؤى أخرى من داخله، من ذكرياته، من قراءاته. ويتحكم هذا النهج فى الرواية كلها كأسلوب لتعبيرها، لتعبير الأنا – الراوى. فما أقل ما يبدى الراوى رأيا، ما أقل مايتكلم، ما أقل مايعلق، ماأقل مايحكم أو يقيم. إنه يبصر، يرصد سلوك الآخرين – الأشياء، ثم تتفجر فى داخله الذكريات والاحلام، التى تتقاطع وتتواكب مع السلوك الخارجى للآخرين – الأشياء، ومن هذا التقاطع والتواكب، بين السرد الخارجى، والتعبير الغنائى الداخلى، يتفجر الرأى، الحكم، والتقييم الذى يصوغ فى النهاية الدلالة العامة للرواية.

على أننا مازلنا معه فى بداية رحلة القطار. ومازال وجدان «الصيد الإنسانى» يحرك سلوكه وعلاقاته مع الخارج فى رحلته نحو تحرير ذاته.

ومنذ اللحظة الأولى كذلك يصبح **الجنس** معنى من معانى هذه الحرية أو البحث عنها. وسيرتفع الجنس مع ارتفاع الرحلة، ويبلغ قمته مع قمتها، ومع نهايتها سينتهى أو يشحب. فطوال الرحلة لايفوت الأنا – الراوى فخذ امرأة أو شفة امرأة، أو محاولة لقاء مع امرأة أو ممارسة الجنس معها. وعند نهاية الرحلة يعرض عليه صديق أن يعرفه **بريختا**، حديث الناس والصحافة، فلا يبدى رغبة فى هذا «إنى فقدت اهتمامى وإنى أريد أن أتمشى فى الهواء الطلق» (ص ٣٨٠) ذلك أن نهاية الرحلة لم تكن ختاما لرحلة، بل كانت هبوطا، إجهاضا لأمل، لحلم، ولهذا تبدأ الرواية بترقيم فى جزئها الأول من ١ الى ٤ تعبيرا عن رحلة الصعود، وفى جزئها الثالث من ٤ الى ١ ليس تعبيرا عن استكمال دائرة أو عن مجرد العودة الى البداية – القاهرة، بل عن العدّ النزولى حقا (لا النزولى بمعنى الاقتراب من تحقيق الهدف كما كان الشأن فى السد العالى وفى أى مشروع كبير)، أى الاجهاض وفقدان الأمل. ولهذا تبدو نجمة اغسطس فى نهاية الجزء الثالث شاحبة، هذه النجمة التى كانت تتألق طوال الأجزاء السابقة.

على أنه فى البداية كذلك – ونحن مازلنا فى البداية – نستبصر أمرين سيكونان بُعْدين كذلك من أبعاد الرواية التى ستلاحقنا طوالها لا كوقائع فحسب، بل كدلالات وقيم ورموز.

البعد الأول.. هو «المساكن الشعبية بلونها الأصفر، الباهت وزواياها البارزة المتجاورة وزحام الغسيل فى شرفاتها وأكوام القاذورات فى أسفلها، وجاءت بعدها العشش» (ص ١٢) التى يراها مع بداية رحلة القطار.

هل رحلتنا الى السد العالى ستكون رحلة تختفى معها أكوام القاذورات والعشش، مظاهر التخلف والفقر، أم سنلتقى بالقاذورات والعشش هناك كذلك؟ وتمضى بنا..

بالراوى رحلة البحث والخلاص.

أما البعد الثانى فهو القطار نفسه. فهو قطار حديث مكيّف الهواء. إنها رحلة فى آلة حديثة، توفر المسافات الجغرافية بسرعة رهيبة، تماما كالآلات الحديثة التى سنلتقى بها فى السد العالى والتى ستوفر لنا المسافات الحضارية، وتحقق لنا نقلة حاسمة وتغييرا عميقا فى حياتنا!؟ ولهذا لم تكن مجرد تفاصيل عارضة مسطحة أن يتحرك «الأنا – الراوى» الى «التواليت» فى القطار بعد أن أحس بثقل مفاجئ فى معدته، ويتذكر «شقة مصر الجديدة الرطبة التى أقمت فيها عدة شهور ... وكان حمامها معطوبا تماما تعجز مياهه عن إزالة الافرازات مهما جذب السيفون. وكانت إفرازاتى تظل فى مكانها ساعات طويلة تطالعنى كلما احتجت الى الحوض المجاور. ضغطت رافعة معدنية بجوار المقعد (فى القطار) فانفصل قاعه وسالت المياه على جوانبه. واختفت إفرازاتى بثانية ثم عاد القاع بوضعه نظيفا» (ص ١٥).

ما أكثر التفاصيل الصغيرة، المرهقة، المسئمة، المعقدة التى ستطالعنا طوال الرواية حول عمل الآلة فى الإزالة، والحفر، والتغيير والتبديل وخلق الأنفاق ودفق مياه النيل فى اتجاه جديد. وهى جميعا تفاصيل دالة.

وهكذا، بهذه العناصر الأولى التى نستطيع أن نلخصها فى :

١ – السلطة الصائدة القامعة التى مازال تتنفس وتتربص فى وجدان الأنا – الراوى

٢ – العطش الى الجنس تطلعا الى التحقق الذاتى والحرية.

٣ – التخلف والفقر متمثلين فى القاذورات والعشش

٤ – القطار – الآلة الحديثة باعتبارها تجديدا وتطهيرا وتطويرا ودفعا للحياة..

أقول بهذه العناصر الأولى تتسلح الرواية منذ البداية، منذ صفحاتها الأولى وهى تندفع فى رحلتها الى عالم الأمل – السد. على أن هذه الرحلة كما ذكرت من قبل، لن تكون رحلة خارجية طولية فحسب، بل ستواكبها وتتقاطع معها باستمرار رحلة الى الماضى، الماضى العائلى، الماضى السجن، الماضى التعذيب واستشهاد المناضل الشيوعى شهدى عطية، الماضى ميكيل انجلو ومعاناته ضد القهر الايديولوجى ونضاله مع الصخر وفى الصخر من أجل الفعل الخلاق. وستكون هذه المواكبة وهذا التقاطع تفجيرا تأويليا وتعميقا تقييميا للرحلة الخارجية الطولية. وبهذا يتداخل مستويان من السرد، يختلفان فى الظاهر التعبيرى، ولكنهما يتضافران فى تفجير الدلالات.

وطوال الرحلة، عبر الماضى - الحاضر، الخارج - العمق، الظاهر - الباطن، النظرة - التأويل، السلوك - التقييم، الواقع - الحلم، تتلاقى وتتفاقم وتتصادم العناصر الأربعة التى أبرزتها الرواية منذ البداية.

فالسلطة القامعة تجدها فى كل مكان، تواصل تربصها وترصدها واصطيادها للانسان (فى الواقع أو فى الحلم أو فى الذكريات) إما عن طريق القمع بالعنف : العيون والأرجل التى تتابعك، رجل البوليس المتحكم، البوليس الحربى، مبنى المباحث، السجن، العصى الغليظة، التعذيب، استشهاد شهدى، اعتقال الاخوان المسلمين، العمل السخرة، تهجير النوبيين، حرس الجامعة، المحاكمة العسكرية، داوود، رمسيس، ستالين الخ.. الخ. وإما عن طريق القمع بالايديولوجية: المئذنة بجوار مبنى المباحث، «وأذابوا اللحم والعظام بالأحماض فى دمشق ومن فوق مآذن القاهرة طالبوا بالدماء» (ص ١٠٤)، كهنة المعبد فى مصر القديمة، صوت المكبرات فى السجن تترنم بالجيل الصاعد، أساتذة القصر الذين قالوا لميكيل انجلو إن موضوعه يجب أن يكون اغريقيا عن اساطير اليونان (ص ٦٦) صحف القاهرة التى تخفى الحقائق وتزيفها (ص ١٢٣ - ١٢٧) الخ.. الخ..

وفى مواجهة السلطة القامعة بالعنف أو بالايديولوجية، تقف **الآلة - الفعل، والآلة التغيير والخلق، والآلة - الفكر الثورى المغيرّ**، فى يد الإنسان العامل، والإنسان الفنان والإنسان المناضل «فجذب «العمّال» أحد جوانب الوعاء فانهالت الخرسانة فى المكان الذى ستصنع فيه أرخص كهرباء فى العالم حتى تختفى الآلات اليدوية وتضاء مصر من أدناها الى أقصاها وتموت وحوش الليل» (ص ٣٣٢ - ٣٣٣) - «ويوم تحويل مجرى النيل كانوا شعلة من الحماس وشعروا بزهو الفخر لأن مصر قالت لا لدول لم تتعود أن تسمعها ..... أما عنده «ميكيل انجلو» كان العمل فى الاستكشات ومع النماذج هو التفكير، أما الفعل فكان النحت مباشرة بالضربة الحية التى ينفذ بها الأزميل الى أعماق الرخام ويصعد فى المادة الحية الدافئة» (ص ٢٣٠) «وكان (شهدى) يكره التشويه فى الجسم الانسانى ولو أتيح له لصنع مثل النحات أجساما عملاقة تتفجر قوة وصحة وجمالا» (ص ٢٣٧) «الفعل هو الطريق الى الحرية» (ص ٢٣٧) «الفن أرفع تعبير عن الحرية» (ص ٢٣٨).

ومع الآلة - الفعل، الآلة الإبداع يلتقى **الجنس**، بل يكادان أن يمتزجا. «وتوقفت الشاحنة وارتفع ظهرها فرفع السلم التلسكوب رأسه حتى ارتطم بسقف النفق وتأوهت فجأة وقد تصلّب جسدها» (ص ٣٢٨) «ويتدفق سيل قوته ورغبته وعاطفته فى الشكل الذى يريده وتستجيب قطعة الصخر فتعطيه من أتونها الداخلى وسيولتها حتى يلتحم النحات بالصخر ويصبحا شيئا واحداً بعد أن تبادلا العطاء مثلما يحدث لقضيب الحقن عندما يدور بسرعة حول نفسه ويكاد يشتعل هو والبلف من الحرارة» (ص ٢٣٠).

على أن الآلة – الفعل، كالآلة الإبداع، كالفعل الجنسى، لابد أن يتحقق بالوعى بالمحبة والحنان، لا «**بالتعنيف والهرولة**» «ولابد من الرفق، فالمادة الغنية الدافئة تفقد توهجها أمام التعنيف والهرولة وتلتف الصخرة بنقاب حجرى صلب يمكن تحطيمه بالعنف، ولكن لايمكن إرغامها على أن تعطى فهى تستسلم للحنان وتزداد اشعاعا ولمعانا وتلمست اصابعى سطوح الجسد العارى وثناياه حتى حركت رأسها فى بطء وشعرت بشفتيها تلينان» (ص ٢٢٢).

إن كلمة **الحنان** هنا تعبرّ برمزها عن أبعاد متنوعة تكاد تكون جوهر بل مفتاح الرؤية النقدية للرواية. إنها التعبير عن إنسانية الإنسان أساس كل عمل خلاق، إنها الرقة فى الحب، والرهافة، والحرية فى العمل الفنى، والديمقراطية فى البناء الاجتماعى.

على أن الجنس فى الرواية وإن ارتفع فى جزئها الثانى الى هذا المستوى الرفيع من اللقاء بين الفعل الخلاق والفن الخلاق، ففى جزئها الأول – بحثا عن الأمل – السد، وفى جزئها الثالث – هبوطا عنه وإجهاضاً له، كان الجنس كذلك مجرد رغبات مسطحة من البحث عن المتعة العابرة والتسلية، كان هواجس وحدة وبديل إحساس بغربة واغتراب وخاصة عند هذه الشخصيات العاملة فى السد أو الزائرة له فى غير إدراك لحقيقته، بل فى محاولة لاستغلاله لمصالحها الخاصة ليس غير. وهنا يصبح الجنس – على خلاف معناه الخلاق – شيئا شاحبا مفتتا بين الفعل الخلاق المقموع والسلطة القامعة. ولهذا يرفضه الأنا – الراوى فى نهاية الرواية – لايهتم بلقاء ريختا – وهنا يتأكد كذلك بعد أساسى من أبعاد الرواية.

فبين الفعل الخلاق – بمعناه العام الجنسى والفنى والاجتماعى – وبين السلطة القامعة صدام. فليست الآلة – فى الرواية – توأم السلطة كما يقول د. الحلاق، بل تكاد الآلة أن تكون مقموعة كذلك بما يسود العمل نفسه من قمع. يسأل الأنا – الراوى مدير إدارة المركبات وهو من رجال الجيش «مارأيك فى سر النجاح الذى سجله العمل فى السد حتى الآن؟ ويجيب على الفور: السر هو النظام والطاعة المبنيان على الخوف» ثم يتراجع وقد أخذ الأنا – الراوى يتظاهر بتدوين أقواله ويقول «لاداعى لكلمة الخوف هذه. الأفضل أن تقول النظام والطاعة المبنيين على الاقتناع حتى لايسئ أحد الفهم» (ص ٨٩).

وهكذا يتم الصدام بين السلطة وإبداعية العمل، يصطدم بناء السد بسد السلطة القامعة، مما يفقد بناء السد نتائجه ومعطياته الإنسانية. ليست القضية هى قضية الآلة المنتجة المبدعة، بل هى قضية السلطة التى تجهض إنتاجية الآلة وإبداعيتها. ذلك أن قوى التدمير تسير دائما فى أعقاب الخلق والابداع (ص ٢٣٢).

ثم يأتى أخيرا **البعد الرابع** فى ساحة السد، طالعنا بعض ملامحه مع الأنا - الراوى فى بداية الرحلة، التخلف - القذارة - الفقر، وعندما ندخل ساحة السد حيث العمل المنتج الخلاق يتفاقم - **باللمفارقة!** - هذا البعد بل يتسع ويتعمق بعناصر أخرى من فساد واستغلال وانتهازية. وماأكثر الظواهر والأمثلة «البرديسى الذى لايفرق بين معجون الحلاقة ومعجون الأسنان (ص ١٨) الحشيش الذى يدخنه شابان (ص ٤١) عمال التراحيل الذين ينامون على الأرض، فضلات المجارى «التى تغطى المنزل خلفى» (ص ٤٥)، المياه المقطوعة، الذباب، الحشرات، العقارب، السرقة، الخرافات والأساطير والعادات المتخلفة السائدة، إصابة العمال بمرض مجهول وسقوط صرعى كثيرين منهم دون أن يثير هذا كبير اهتمام. «ولو انتقل الى المهندسين وكبار الموظفين لقامت ثورة» (ص ١٧٦)، الشركة التى تشارك فى بناء السد «ليستمر إعفاؤها من التأميم ولذلك تقوم ببناء فيللات فخمة لكبار رجال الحكومة بأسعار بخسة» (ص ٦٧)، متعهد الأنفار البدين فى عربته الفخمة يرتدى جلبابا وبجواره امرأة بجحة تلبس جلبابا بلديا وتغطى ساعديها حتى المرفقين بالأساور الذهبية (ص ١١٥)، الطبيب ابن احدى العائلات الإقطاعية الذى يعمل فى المشروع مرغما، المهندس المتأنق الذى تفوح منه رائحة الأولد سبايس، رئيس الاتحاد الاشتراكى الذى هو مقاول الأنفار (ص ٣٦٢)... الخ الخ..

نحن هنا فى عالم السد، عالم البناء الجديد، نتكشف فى داخله هذه العوالم المتخلفة، الفاسدة والانتهازية والاستغلالية، التى تقوم ببنائه! على أن هناك كذلك الكثير من المتحمسين والمخلصين. هناك العمال والمهندسون السوفييت الذين يعملون ويدرسون بل ويضحون بحياتهم من أجل المشروع. وهناك العمال والمهندسون المصريون الذين يستوعبون الخبرات الجديدة ويسهمون بجدارة وحماس وفاعلية فى المشروع. وهناك الفلاحون الذين يتساءلون عن موعد وصول الكهرباء «وتخرج قرية كاملة من قراهم لتخرج سيارة من سيارات السد انغرزت فى الرمال» (ص ١٤٩) وهناك «ذهنى» المسجون السياسى السابق، والهارب من أمر اعتقال جديد ليواصل نضاله فى الكونجو، بعد أن عجز عن النضال هنا «حيث الكل بيأخذوا أرباحا، مبسوطين، وبيقولوا آمين» (ص ٣٢٦).

حقا، إننا نجد هذه الصور المشرقة، ولكن الجوانب السلبية تتغلب على الصورة العامة. وفى ضوء هذا ينفجر سؤال عن مستقبل هذا العمل. هل سوف تحول الأرض التى سيتيحها السد العالى الى ملكيات عامة أم ستباع لمن يستطيعون شراءها؟ لمن المستقبل بين هذه العناصر التى يموج بها السد العالى؟ المقاولون هم «حكام المستقبل» (ص ٣٦٢). لعلها لم تكن نبوءة فى الرواية لما تمّ فى مصر بعد وفاة عبد الناصر من قيام السلطة الساداتية سلطة المقاولين والطفيليين، فلقد استكمل صنع الله ابراهيم روايته بين عامى ٧٢ -

١٩٧٣. على أنها نبوءة البناء الداخلى للرواية.

هذا هو جوهر رواية نجمة أغسطس أو رؤيتها: عملية بناء خلاق تجهض معطياتها سلطة قامعة، تستفيد من الفعل. التغيير – الإبداع ولكنها تقهر إنسانية الانسان، وبهذا تفقد الفعل إبداعيته. بأعداء الفعل والإبداع، بقوى التدمير تتربص بالفعل المبدع وتجهضه. بالقوى غير الاشتراكية تزعم بناء الاشتراكية على أن السد العالى فى الرواية ليس إلا رمزاً للفعل المبدع فى التاريخ الذى تجهضه وتسعى لقمعه قوى القهر والتدمير. إنها رؤية إنسانية عامة وإن اتخذت من السد العالى رمزاً لها.

وتعبر الرواية عن رؤيتها هذه بأسلوبين كما أشرنا من قبل : أسلوب سردى خارجى وأسلوب عمقى غنائى يتخذ مادته من الاحلام والذكريات ومذكرات الفنان ميكيل انجلو. ويتداخل ويتقاطع ويتواكب الاسلوبان بما يجعل عناصر الاسلوب الثانى تأويلا وتعميقا بالمناقضة أو المفارقة أو التكذيب أو الموازاة أو الرفض لعناصر الأسلوب الأول. على أن الأسلوب الأول ليس مجرد سرد مسطح تجزيئى تشييئى كما يقول د.الحلاق تمهيدا لاستخلاصه بعد ذلك «إن الشبه كبير بين هذه التقنية والأشكال الجديدة التى تبنتها الرواية الأوروبية منذ أكثر من عشر سنين» ثم لقوله بعد ذلك تحديدا بـ «التشابه الصارخ بين تقنية الرواية فى نجمة أغسطس وبينها عند ميشيل بوتور فى التحور». حقا قد نجد بعض التشابه فى السرد الخارجى بين نجمة اغسطس والتحور. ولكننا سنجد الفارق الصارخ كذلك. فلن نجد فى نجمة اغسطس سيادة منطق النظرة والتناول الخارجى المسطح المجزأ الذى نجده فى «التحور». فالأسلوب الثانى الغنائى أو التفجيرى فى نجمة أغسطس يقاطع دائما الاسلوب الأول ويعمق ويفجر دلالاته. وقد نجد فى رواية «التحور» تداخلا بين الحاضر والماضى بل والمستقبل. ولكن لانجد فارقا فى لغة السرد سواء فى الحاضر أو الماضى أو المستقبل. سنجد نفس اللغة الخارجية التجزيئية. وفضلا عن ذلك فإن الأسلوب الأول للسرد فى نجمة أغسطس ليس مجرد سرد مسطح تجزيئى كما هو الحال فى «التحور» بل هو زاخر – بشكل غير مباشر بالدلالات المعمقة التى تعطى لهذا السرد نفسه بعدا ثانيا. وماأكثر الأمثلة.

بل لعلى أشير الى مثال ذكره د.الحلاق ليبرهن على تسطح وتجزيئية وآلية السرد فى نجمة أغسطس. «سمعته يقول لسعيد إن البيجوم أغاخان تتصل به دائما عندما تأتى الى أسوان. وقال إنه يفكر فى جمع المحاضرات التى يلقيها عن الاشتراكية على اعضاء الاتحاد الاشتراكى» ويتساءل د.الحلاق «ما العلاقة بين هذه العناصر؟ هل تترابط أكثر من ترابط حركات آلة؟» والحقيقة أن العلاقة حميمة، إنها علاقة مناقضة تفجر السخرية بهذا الذى يتحدث على مستوى واحد عن البيجوم والاشتراكية! ويفضح بهذا حقيقة بعض الذين ينون

السد العالى. ولأضرب مثالا ثانيا بهذه الجملة «اصطف طابور من سيارات التاكسى يرتدى سائقوها الجلاليب» (ص ١٧) ليست هذه الجملة مجرد سرد مسطح خارجى. ففيها المفارقة بين التاكسى والجلابية التى يرتديها السائقون. ولأضرب مثالا ثالثا «استوقفنا أحد رجال البوليس الحربى ثم تركنا نمر، وبرزت أمامنا مئذنة الجامع وتحتها جموع من البشر لاتحصى» (ص ٤٩) ليس فى هذا مجرد وصف سردى مسطح، بل تتوالى الصورتان لتفجرا دلالة تعبيرية واحدة تربط بين السلطة والمئذنة. مثال أخير هو هذان السائحان الفرنسيان اللذان يريان جملا وينبهران به «والتفت رينيه على الفور واستعد بالكاميرا لتصوير المعجزة المصرية» . ليس فى هذا تعبير مسطح خارجى، بل هو تعبير يمتلئ بالدلالة الساخرة. وما أكثر الأمثلة على ذلك فى الرواية كلها. حقا. لست أنكر امتلاء الرواية كذلك بكثير من التعابير السردية المسطحة المجزأة التى تثير السأم فى كثير من الأحيان، على أن هذا لايفضى بنا الى مقارنتها أو مطابقتها بالأسلوب السردى فى رواية بوتور «التحور» فضلا عن أنه من الخطأ – فى تقديرى – أن تفسر **بالآلة التى تشيئ كل شئ** تأسيسا على أن نجمة أغسطس تتحدث – شأن «التحور» – عن عالم مابعد الآلة كما يقول د.الحلاق. إن التشيؤ فى الاسلوب السردى عند بوتور صحيح، وإن كان تفسيره بمجتمع مابعد الآلة تفسيرا ناقصا، أما عند صنع الله ابراهيم فالتشيؤ ليس صفة أساسية لأسلوبية سرده، ولايفسر بمجتمع ماقبل الآلة أو مابعدها. فالملاحظ أن هذا الأسلوب السردى الخارجى عنده يغلب على القسمين الأول والثالث، أما فى القسم الثانى حيث يتفجر العمل – الآلة فيختفى تماما هذا الأسلوب.

ففى هذا القسم الثانى لا نجد ترقيما بل نطالع قسما كاملا فى جملة واحدة متصلة لاهثة منذ أول القسم حتى نهايته. هذا القسم هو انتقال من تراكم اللحظات والعناصر الخارجية فى القسم الأول الى مرحلة كيفية جديدة هى مرحلة التفجير، الفعل، التحقق. إنه الفعل الجنسى بين الأنا – الراوى وتانيا، وهو الفعل الفنى الخلاق عند ميكيل انجلو، وهو الفعل المناضل المستشهد عند شهدى عطية، وهو تدفق مياه السد العالى. ولكنه فعل مأساوى كذلك لأنه فعل محاط بمحاذير، فعل مجهض بالسلطة القامعة، انتصار زاخر بالمعاناة والاستشهاد. ولهذا ينتقل السرد فى هذا الجزء من الوصف الخارجى الى التعبير التفجيرى الغنائى الذى تتداخل وتتعانق فيه تداخلا وتعانقا عضويا كافة عناصر الفعل بأبعاده المختلفة سواء كانت حلما أو ذكريات أو واقعا فى جملة واحدة متصلة يتألف منها هذا القسم. ولغة هذا القسم ليست لغة حلم، وهو لايعبر عن حلم كما يقول د.بطرس، بل هو واقع متحقق متعدد الأبعاد يعبر عنه هذا الأسلوب السردى المتعدد الأبعاد المتداخلة. ولكنه كما ذكرت واقع انتصار مجهض، محاصر يلتقى فيه الإبداع بالقهر، الحب بالاستشهاد، التغيير بالتدمير. ولهذا يأتى الجزء الثالث وقد تجمعت فيه كل عناصر السلب.

لقد اختفى الفعل بإجهاضه، اختفى الاسلوب التفجيرى، ونعود الى السرد الخارجى مرة أخرى تقاطعه ذكريات وأحلام الماضى لتفجر الدلالة السلبية للواقع المسرود، ولتبرز هذا الصدع القائم بين الفعل الخلاق وإنسانية الانسان، بين السلطة والحرية، بين الكلمة والممارسة، ولاينعكس انعكاسا رمزيا فحسب فى هذا الصداع الذى يلازم الأنا - الراوى فى القسمين الأول والثالث، بل ينعكس كذلك انعكاسا تعبيريا فى أسلوب السرد ببعديه الخارجي والعمقى.

وهكذا تنتهي الرواية لتبدأ رسالتها. «ذهنى» الهارب من أمر اعتقال يواصل رحلته الى الكونغو. أما الأنا - الراوى فيرفض دعوة «ذهنى» لمصاحبته، ويسأله: ونعمل إيه فى الكونغو، فيرد عليه ذهنى «نحارب» فيجيبه الأنا - الراوى «لا ياعم .. أنا حاربت كفاية» (ص ٣٢٦ - ٣٢٧).

إن الرواية فى النهاية تعبير عن أزمة ذلك المثقف العربى الذى يفقد الأمل عجزا عن مواجهة هذا الصدع، هذا التناقض الناشب بين الكلمة والممارسة، بين السلطة وإنسانية الإنسان، بين الواقع والحلم. ولهذا تعبر الرواية عن هذا الصدع وهذا التناقض **تعبيرا ثنائيا استبعاديا يفتقد النسيج الجدلى المعقد المتصارع فى أحداثها، وتبرز رؤية إطلاقية على مستوى التاريخ كله للعلاقة بين طرفين،** فهناك دائما طرف قامع وطرف مقموع، وهناك دائما سلطة وضحايا وشهداء لهذه السلطة، وهناك فعل وقهر للفعل، وهناك أمل وإجهاض للأمل. ومن هذين الطرفين الاستبعاديّين تصوغ الرواية عناصرها ومواقفها وأسلوب سردها ذى البعدين (وخاصة فى القسمين الأول والثالث). على أنه فى منتصف الرواية فى جزئها الثانى تتداخل العناصر ويتوحد الأسلوب، وذلك عندما يتحقق الفعل وتتفجر المياه، مياه النهر، ومياه الإنسان ومياه الإبداع. ولكن سرعان ماتطفو مرة أخرى فى الجزء الثالث والأخير هذه الثنائية الاستبعادية على نحو أكثر حدة، لتنتهى الرواية بعدّها النزولى الى فقدان الأمل والتخلى. والرواية فى دلالتها العامة وإن تكن تدين هذه الثنائية وترفضها، وتتطلع الى الفعل الخلاق والخلاص بالحرية، فإنها لاتتكشف فى واقعها جدل الصراع الحى بين طرفى هذه الثنائية ولاتبرزه. ولهذا فهى تعبر عن رؤية أو أزمة هذا المثقف العربى السأمان المرهق اليائس الرافض، ولكنه كذلك.. الراغب عن الفعل.

ليست مأساتها إذن أزمة حداثة كما يقول د.الحلاق. وليست أزمة واقع مابعد الآلة. فليست الآلة فى الرواية توأم السلطة - كما يقول كذلك - فالآلة فى الرواية مصدر إبداع وإن كان هذا المصدر مجهضا بالسلطة القامعة إنها تعبير عن أزمة الفصام بين الواقع والحلم، بين الإبداع والحرية، بين السلطة والديمقراطية، بين البناء وإنسانية الإنسان فى عالمنا العربى، وهى تعبير كذلك عن أزمة المثقفين الذين لا يستبصرون بجدل الصراع بين

هذه الأطراف ويعجزون عن المشاركة فيه.

ولهذا قد يكون من التعسف أن نتهم هذه الرواية كما أتهمها د.الحلاق بأنها «ليست الرواية» التى حملت بها أرض مصر ولا أرض العرب».

وأخشى أن يكون وراء تقييم د.الحلاق موقف أيديولوجى معين أكاد أحس به منذ بداية تحليله للرواية. وأستطيع أن ألخصه فى النقاط التالية ..

١- إن أزمة الواقع العربى هى أزمة حداثة، أزمة التقنية المقحمة علينا من عالم مغاير «أزمة مجتمع يجابه التصنيع. جبهته الآلة فمزقته، ولهذا تتكرر فى دراسته أفعال مثل «دهمته الآلة» «سحقته الآلة» و«وطأته الآلة» «محقته الآلة».

٢- وهى أزمة شكل حكم «أقحم اقحاما فى مجتمع اعتاد على كل شئ سواه»

٣- وهى أزمة أعراف و«قوانين جديدة من عالم مغاير» أقحمت لتحل محل العرف القديم «الذى كان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصوراته بنفسه ومثله و«أساطيره» التى تغذى ديناميكيته الخاصة إنها إذن أزمة «الحكم والتصنيع».

٤- إن الاتحاد السوفيتى هو «مجتمع الآلة» ولهذا فلا يكاد يكون هناك فارق بينه وبين الغرب الاستعمارى. والواقع أنه منذ مفتتح مقاله يشير الى هذا ضمنا عندما يقول «الثورة العمالية الأولى وقد آلت الى مآلت إليه» كأنما يضع الأمر فى مقام البديهيات. وهو فى موضع آخر يعلق على ماتشير إليه الرواية من فقدان الحماس فى المرحلة الثانية لبناء السد، كما تشير الى سلبيات فى الاتحاد السوفيتى «وماعلموا أن النبع من أصله مكدر وأن الإحباط لم يأت جزافا فى المرحلة الثانية فجأة، إنه يرافق المغامرة منذ أن بدأت المغامرة. أفى مصر أو فى بلد الاشتراكية الأول كان مبدؤها. فالمرحلة الأولى أى الحماس هو أيضا مزيف..».

بهذه العناصر الايديولوجية يقيم د.الحلاق نقده لنجمة أغسطس ويرفض مصريتها أو عربيتها. فهى رواية تقحم موضوعها على واقعنا كما تقحم تقنيتها، وكلاهما استورده الخبير الأجنبى! ولست فى مجال الرد التفصيلى على هذه العناصر، وإنما اكتفى بالقول بأن أزمة الرواية ليست أزمة مجتمع مابعد الآلة، وليست الآلة فيها مصدرا لهذه الأزمة. وليست الأزمة فى مجتمعنا العربى ناجمة عن التصنيع المقحم. وإنما هى أزمة حكم أو بتعبير أدق وضع طبقى سائد، ولهذا فالحكم كذلك ليس مقحما من الخارج إقحاما مطلقا، بل هو ثمرة اوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعية، وفضلا عن هذا فمن التعسف أن نضع تجربة الاتحاد السوفيتى على نفس مستوى الأنظمة الغربية الرأسمالية

بحجة استخدام تكنولوجيا واحدة على حد مايقول كتاب اليمين الأوروبى وبعض كتاب اليسار الفوضوى من أمثال ماركيوز وغيره.

حقا، إن «نجمة أغسطس» تنتقد سلبيات فى التجربة السوفييتية، ولكنها بعناصرها وأحداثها ودلالتها العامة لاتتناقض مع هذه التجربة، بل تشيد بأبنائها، على أن «نجمة أغسطس» وإن تكن لاتعبر فى جوهر رؤيتها عن اللقاء بين الشرق العربى والغرب الاشتراكى كما يقول الاستاذ محمد كامل الخطيب فهى كذلك لاتعبر عن مجتمع مابعد الآلة الغربى كما يقول د.الحلاق.

إنها رواية حملت بها أرض مصر، بل الثقافة العربية المعاصرة، برغم ما مايمكن أن نقوله عن تأثرها التعبيرى ببعض أساليب التعبير الأوروبى المعاصر. وهى تعبير عن بعد من أبعاد أزمة تاريخنا العربى المعاصر وتجربة إبداعية بغير شك فى بنائها الفنى.

٢- وقائع حارة الزعفرانى : مع وقائع حارة الزعفرانى ننتقل الى رواية أخرى تجرى أحداثها كذلك على أرض مصر فى مرحلة زمنية تالية مباشرة للمرحلة الزمنية لنجمة أغسطس. وإذا كانت نجمة أغسطس تحدد زمنها الواقعى بالمرحلة الثانية لبناء السد العالى، فإن وقائع الزعفرانى - برغم كثرة التواريخ المحددة بدقة متناهية لتفاصيل وقائع الحارة - لاتصرح بزمنها الخارجى إلا بشكل عارض فى موضعين متباعدين من الرواية. ففى يوم ١٩٧١/٨/٤ نقلت أم صابر خبرا عن السيد افندى الى الست أمينة. (ص ١٢) وهذا اليوم سابق على بداية الأحداث الجسيمة فى الحارة. وفى حديث شخصية من شخصيات الحارة هو رمانة السياسى يذكر أنه سجن أربعة عشر عاما من ١٩٥٤ الى ١٩٦٤، هذا بخلاف سجنه الأخير. (ص ٢٧٨) ولايمكن لسجنه الأخير أن يكون قد بدأ فى عام ٦٤ مباشرة. ورمانة يعود من سجنه الأخير هذا مع بداية أحداث الحارة، نحن إذن فى أواخر عام ١٩٧١ أو عام ١٩٧٢ أى فى المرحلة ما بعد الناصرية مباشرة. والكاتب يحرص على تأكيد هذا التحديد الزمنى، ليجعل من روايته شاهدا على عصر أو مرحلة، بل تسجيلا لموقف منها. وفى هذا تلتقى الروايتان «نجمة أغسطس» و«وقائع حارة الزعفرانى». على أنهما يلتقيان كذلك فى أمرين آخرين : الأول هو **الجنس**، على أن الجنس فى «الزعفرانى» هو محور أساسى وإن اتخذ طابعا معكوسا هو فقدان الجنس أو العنة. أما الأمر الثانى فهو **الطابع شبه التسجيلى** شبه التقريرى، الذى يشيع فى كلا الروايتين، وإن اختلفت طريقة التعبير عنه فى كل منهما، على أنه فى رواية الزعفرانى يتخذ منحىً أسطوريا أو سحريا.

فماذا تقول رواية «الزعفرانى» .. وكيف.

منذ السطر الأول فى «الزعفرانى» نكاد نتعرف على جوهر وقائعها وظاهر

الإيديولوجية التى تلفها. «مساء السبت أول شعبان، وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد من **صلاة العشاء بمسجد الحسين**، وحضور الاحتفال الدينى الذى تقيمه **الإذاعة** بمناسبة غرة شعبان، حسم أمرا طال تردده، أسرع الخطى الى حجرة **الشيخ عطية بأسفل** المنزل رقم ٧ **بحارة الزعفرانى**» (ص ٧). نحن إذن مع رجل **متدين**، يخرج من حفل دينى رسمى (الإذاعة التى تبث ايديولوجية السلطة) فى حى شعبى فقير ليتجه الى **شيخ** يسكن فى **أسفل** منزل «بما يعطى دلالة على الفقر من ناحية، ثم دلالة **سحرية** ستتضح بعد ذلك» ليحل له هذا الشيخ أمرا.

الأمر الذى سيحله هذا الشيخ سينبع بالضرورة من تدينه، من إيديولوجيته الدينية، التى هى أيضا ايديولوجية السلطة، وإن تكن متعارضة معها فى الوقت نفسه، كما سيتضح لنا بعد ذلك من سياق الرواية. وفى هذا يكمن الالتباس فى الدلالة الإيديولوجية للرواية بين إيديولوجية مضادة وهمية ظاهرة، وإيديولوجية مضادة حقيقية باطنة مما يسبغ على الرواية طابعيها السحرى والرمزى فى آن واحد، برغم - بل لعله بفضل - مظهرها التعبيرى الواقعى التقريرى بل التسجيلى.

إن خطى الاسطى عبده مراد الى حجرة الشيخ عطية تتبعها خطى آخرين من سكان الحارة البسطاء، بحثا عن حل للأمر نفسه.. فما هو هذا الأمر؟ إنه ببساطة العنّة التى أخذت تنتشر بين رجال حارة الزعفرانى.

وقد يكون من الواجب علينا أن نعرض لبعض هؤلاء الرجال عرضا سريعا، فلعلنا نتبين حقيقة هذه العنة، مصدرها ودلالتها:

١- الاسطى عبده : وهو سائق بإحدى شركات الاوتوبيس، تدرج فى أعمال كثيرة وخاصة فى سواقة عربات تاكسى يملكها حجّاج. متزوج - أو يعيش - مع راقصة من راقصات الحرب العالمية الثانية، شرط حياتها معه أن يسقى جسدها يوميا.

٢- سيد التكرلى : موظف. قواد، يسوق الرجال لزوجته الحلوة المتعالية عن سكان الحارة.

٣- حسين الحارونى رأس الفجلة : مسحراتى الحارة، قبيح مشوه، متزوج من فتاة صغيرة جميلة منذ أن كان عمرها أربعة عشر عاما، يملك مخزنا غريبا يحتوى على كل شئ من قطع الأثاث التاريخية الى المصاعد الكهربائية الى المومياوات الفرعونية.

٤- عويس الفران : فلاح صعيدى جاء الى القاهرة ماشيا من بلدته البعيدة، وهو فى مطلع شبابه. امتهن اعمالا شتى وامتهنته. وينتهى به الحال الى أن يعمل فى حمّام

يمارس فيه الجنس مع **«عدد من الافندية المحترمين، بعضهم يمثل مراكز مرموقة فى المجتمع ويمتلك مصائر العديد من الناس، وبعضهم مشاهير يظهرون فى التلفزيون»** (ص ٥٧) يحلم أن يستقر وأن يستقل وأن يشترى عربة يد يبيع عليها مايشاء.

٥- **حسن الأنور** : موظف صغير يتطلع عبثا الى رضاء رئيسه عنه. يحلم أن يصبح لولديه مستقبل طيب، يرتفع على مهانة وظيفته بأحلام يقظة وخيالات يتراكب معظمها من تاريخ الحروب وقادتها العظام التى يحفظها عن ظهر قلب.

٦- **طاحون افندى غريب**. سائق بمصلحة السكة الحديد. التقى يوما بأحد الشيوعيين. لم يتعمق المذهب، وإنما تحول فى رأسه الى حلم كبير، بأنفاق يحفرها آلاف البشر يأوون إليها فى النهار ثم يخرجون فى الليل ليسطوا على القصور والبنوك، حتى اذا سيطروا على ثروات الأرض خرجوا الى النور يشيدون عالما خاليا من الفقر والمرض.

٧- **الصول سلام** : كان فى المعية الملكية. يتذوق الطعام قبل أن يتذوقه مولاه. يعيش أمجاد ماضيه وهواجسه.

٨- **منصور شعبان وشهرته رمانة السياسى** : شيوعى خرج من السجن فى اليوم الذى بدأت فيه الوقائع الجسام فى الحارة. خرج من السجن فاقداً لحماسه القديم، فى رفاقه القدامى. لقد حل الحزب. «الوهن يدب فى كل شئ». يجد فى حسان بن حسن الأنور أملا فى بداية البناء من جديد.

٩- **نادر بسيونى الهجرسى** : من الاخوان المسلمين يبلغ البوليس عنه أقرب الناس إليه: والده.

وهناك العديد من الشخصيات الأخرى مثل عاطف الموظف الذى يعيش قصة حب حزينة يائسة ويتطلع الى امتلاك مسدس وروض فتاة الحارة الفقيرة التى تتطلع الى الحب، والطاطورى صاحب المقهى الذى يحلم ببناء عمارة للناس لايأخذ منهم عليها خلو رجل، ونادية المدرسة العانس التى لا يهتم بها أحد، وحمدى الصحفى - من خارج الحارة - الذى يعيش مأساة حب مجهض، الى غير ذلك من نساء الحارة فضلا عن شخصيات أخرى خارجها على مستوى العالم وان لم تكن ذات بروز وتحديد بقدر ما هى رموز وأقنعة. ولو تأملنا هذه الشخصيات من سكان الحارة لوجدنا أنها تعانى جميعا أشكالا مختلفة من القهر والاستغلال البدنى أو المعنوى فضلا عن الاحساس بالمهانة أو الضياع.

هل إصابتهم بالعنة هى رد فعل نفسى لهذه المعاناة؟ إن الرواية لاتقدم الأمر على هذا النحو الآلىّ المسطح. إن بعضهم يذهب الى الشيخ عطية شاكيا ما أصابه من عنة،

متطلعا الى الشفاء. فإذا بنا نتبيّن أن الشيخ عطية يعرف ما أصابهم، بل إن ما أصابهم هو قرار منه، أصابهم ويصيب كل من سيتصل بهم من خارج الحارة، بل إن قراره هذا، طلسمه، سيشمل الدنيا وسائر الموجودات وجميع انواع المخلوقات «ولن يفلح أى طلسم آخر فى إفساد طلسمه» (ص ١٠٢) وهكذا تتخذ الرواية طابعا سحريا اسطوريا، وخاصة عندما تتواتر الأخبار ببداية انتشار العنة فى العالم. على أنه برغم هذا الطابع السحرى الأسطورى، فإننا سرعان مانستشعر التباساً وخللا فى هذا الطابع السحرى الأسطورى، فالعنة تكاد تبرز كموقف إرادى – وإن ظل خفيا كامنا – فى تضاعيف الرواية. ليس موقفا إراديا فرضه هذا الشيخ عطية، فالشيخ عطية يكاد يكون شخصية خرافية موهومة، لاوجود لها، بل يكاد أن يكون تجسيدا أسطوريا صنعه سكان الحارة أنفسهم، إنه وعيهم الجمعى وإرادتهم الجمعية. ولهذا فالعنّة هى موقف إرادى من سكان الحارة صدر منهم فى هذا التجسيد الأسطورى لهمومهم ومعاناتهم جميعا. ولهذا كان من الطبيعى أن الذى ينقل إليهم تعاليم الشيخ عطية «الموهوم» ويحظى وحده بلقائه هو عويس الفران الذى كان يبيع عصير جسده للافندية المحترمين المرموقين فى المجتمع ليتمكن فى النهاية من شراء عربة يد يتحرر بها من استئجار الآخرين له، لجسده. ولم يكن وحده الذى كان يبيع جسده، بل كانت إكرام زوجة التكرلى تبيع جسدها للأغراب، وفريدة كذلك زوجة رأس الفجلة التى بيعت له وهى ذات أربعة عشر ربيعا. بل كان سكان الحارة جميعا يبيعون أجسادهم وكرامتهم وإنسانيتهم فى هذا المجتمع: سائق القطار، سائق الأوتوبيس، الموظف الصغير حسن الأنور إلخ .. الخ إنهم جميعا مذلّون مهانون. ماالعمل؟ إنه الرفض للذل والامتهان، رفض للتدعيرين الجسدى والمعنوى، بالعنّة، أو بما يمكن أن نسمّيه «الإضراب عن العمل ... الجنسى»، إنه فرار من المهانة، ولهذا تصبح التحية التى يلقيها سكان الحارة على بعضهم البعض **«هذا زمن الفرار»**.

فى «أرخص ليالى» ليوسف إدريس كانت المتعة الجنسية هى البديل الوحيد المتاح فى عالم الفقر، ولكننا فى رواية «الغيطانى»، فى مصر السبعينات، يصبح انعدام هذه المتعة، والعجز أو التعجيز عنها هما الرفض، هما الفعل السلبى فى مواجهة عالم التدعير والمهانتين الجسدية والمعنوية. إنه الطاعون يحاصر «الحارة – المدينة – إنسانية الإنسان» نفسها به تحصينا لها من طغيان طاعون أكبر. هو رفض سلبى لاستلاب الإنسان، وفضح رمزى لجوهر العلاقات السائدة فى المجتمع البشرى والمتاجرة بإنسانية الانسان. ولعل رواية الزعفرانى فى هذا تلتقى – وإن يكن على نحو مغاير – مع المسرحية اللبنانية المشهورة «إضراب الحرامية». لقد كان إضراب الحرامية عن السرقة كارثة فاضحة لمجتمع تقوم علاقاته أساسا على السرقة. وكان «إضراب» أهالى الزعفرانى عن العمل الجنسى مثار اهتمام أساسىّ لطائفتين فى المجتمع : القوادين الذين تحلقوا حول الحارة سعيا لاصطياد نسائها، ورجال البوليس

(الدولة) التى راحت مكاتبها المختلفة تنسب هذا التحدى لأركان المجتمع إمّا للشيوعيين وإما للإخوان المسلمين أو بتعبير آخر تحرف القضية عن حقيقتها، بل تطمسها تماما كذلك.. ألم يصدر رئيس هيئة الاعلام تصريحا رسميا ينفى فيه مايشاع عن حارة الزعفرانى ويؤكد «بأن أهالى الزعفرانى يعيشون حياة عادية شأن كل أهالى العاصمة وغير العاصمة، ولانستطيع إزاء هذه المزاعم إلا السخرية من صانعيها» (ص ٢٨٩)، وفضلا عن هذا فإن هذا الإضراب الجنسى أو هذه العنّة لا تأخذ فى الانتشار فى عالم الرواية إلا فى المجتمعات الرأسمالية أو فى مجتمعات البلاد النامية أو المتخلفة، مما يؤكد دلالتها الرافضة والفاضحة معاً لشكل معين من أشكال العلاقات الاجتماعية والطبقية، ومما يبرز الدلالة الإيديولوجية الحقيقية للرواية غير دلالتها الظاهرة.

ولهذا فقد يكون من التعسف أن تتهم هذه الرواية بالتعارض الايديولوجى كما يذهب الاستاذ الناقد فيصل دراج فى بحثه القيم عن «الأدب – الايديولوجيا»، بل الذى يعتبرها «مثال هذا التعارض الأكثر فجاجة» لأنها «تبدأ من الواقع وفى علاقات الواقع المحددة لتصل فى النهاية الى «الماوراء» الى السماء»! إن رواية «الزعفرانى – فى الحقيقة – هى نقد للأرض وان اتخذت من السماء أو الماوراء أو الأسطورة أو المظهر السحرى وسيلة لذلك. على **أنها بوسيلتها هذه نفسها، وبما تثيره من مناقضات وسخريات بل وبأسلوب سردها – كما سنعرض لذلك بعد قليل – لاتنتقد الأرض فحسب، بل تنتقد بشكل غير مباشر هذا النقد الاسطورى السماوى نفسه للأرض.**

إنها لا تكرس الرفض السلبى ذا الطابع السحرى دلالةً ايديولوجية لها، بل تتخذه وسيلة رمزية صادمة لتحقيق إنسانية الإنسان وأشواقه فى الخير والعدالة والمساواة والمحبة والسلام. حقا، لقد قام بين عاطف وروض مستوى رفيع من الحب برغم – لا بفضل عدم توفر الممارسة الجنسية بينهما، مما قد يؤكد فى الظاهر الدلالة الايديولوجية السلبية. إلا أن هذا الموقف فى الحقيقة يعمق بعدا من الأبعاد الايديولوجية للرواية، وهو التطلع الى الحب المتطهر من المصالح الطبقية والنفعية المباشرة. على أن الرواية تجهر فى أكثر من موقف مباشر أو غير مباشر، بل بأسلوب سردها بنقدها بل سخريتها لايديولوجية الرفض السلبى، ولطابعها الأسطورى السحرى.

فهى تعبر عن لسان العامل الشيوعى رمانه «أنه يرفض الاعتراف بالطلسم رغم سريان مفعوله عليه» (ص ٢٨٥)، بل تفسر سريان مفعوله عليه بموقفه المعنوى بعد خروجه من السجن، بل أثناء وجوده فيه، بل تفسره «بسنوات الخلاف والتناحر وعدم الوحدة وضياع الهدف» بين الرفاق، بل بحل الحزب (ص ٢٨٦ – ٢٨٧) إن هذا الرفض السلبى إذن هو امتداد أو هو نتيجة لظواهر سلبية فى النضال. وهى ظواهر سلبية مرفوضة، وبالتالى فالرفض

السلبى مرفوض كذلك، ويخرج منه رمانة مع ازدهار الأمل فيه من جديد فى الجيل الجديد المتمثل فى حسّان.

والرواية كذلك تعبرعن لسان البراڤدا رفضها «للزعفرانيزم»، وبأن «الصراعات الاجتماعية لن تحسم إلا بالنضال» ولن تحسم بالوصفات السريعة أو الخوارق التى لايدعيها إلا المجانين» (ص ٤٠٩ – ٤١٠).

بل إن الرواية تكاد تربط بين إيديولوجية الرفض السلبى والإيديولوجية الرسمية الدينية السائدة، برغم أن الرواية قد اتخذت من هذا الرفض السلبى نفسه وسيلة لرفض هذه الإيديولوجية السائدة نفسها وفضحها. وهذا مايشيع التباسا فى الدلالة الايديولوجية للرواية ويسبغ عليها طابعا سحريا أسطوريا ظاهرا ما أكثر مايشف عن دلالتها الايديولوجية الحقيقية فى حركة بنائها العام. إن الايديولوجية السحرية ليست إلا ايديولوجية مضادة ظاهريا للايديولوجية السائدة. ولقد أشرت فى البداية الى العلاقة فى الأسطر الأولى للرواية بين **الصلاة، واذاعة السلطة الرسمية**، والذهاب الى **الشيخ عطية**، ثم الى الشيخ عطيه نفسه هذا الكائن الموهوم. وبقى أن أشير إلى أن كل من آمنوا بطلسم الشيخ عطية كانوا من البسطاء المتدينين، ذوى الشخصيات المأزومة الهشة التى لاتتعارض أحلامها مع الأحلام الاجتماعية السائدة البسيطة الممكنة فى إطار الواقع الاجتماعى القائم : جهاز تليفون بقرص، عربة يد، مكتب فى موضع لائق، نجاح الأولاد وحصولهم على شهادة عليا، محبة خالصة الخ .. الخ. حقا، إن عالم الرواية قد جعل من هذه الممكنات البسيطة رموزاً لأحلام أكبر لاتتحقق إلا بتغيير شامل جذرى وإيديولوجية ثورية فعالة. وبهذا أقامت الرواية بناءها الايديولوجى السحرى على تضخيم التعارض بين جسامة المهام وسلبية الوسيلة مما يفجر فى دلالتها العامة – لا فى هذا الموقف الجزئى أو ذاك، فى هذا الحوار والتصريح أو ذاك – حقيقتها الإيديولوجية الإيجابية.

ولهذا فإن هذه الرواية **لاتقدم رؤية مسطحة لواقعها ولأحداثها، أو رؤية ثنائية لطرفين يستبعد كل منهما الآخر**، كما هو الشأن فى رواية «نجمة أغسطس»، وإنما تقدم رواية «الزعفرانى» **رؤية متشابكة متصارعة. فهناك طرف قاهر وطرف مقهور، ولكن هناك اشتباكا بين هذين الطرفين، وبرغم أن هذا الاشتباك يستهدف تخطيا وتجاوزاً الى عالم أفضل، فإنه اشتباك سلبى موهوم يتحقق على مستوى أسطورى سحرى ويكاد برغم مظهره الجدى المأساوى يثير الإشفاق والتهكم المر، ولهذا يبقى استهداف التخطى والتجاوز الى عالم أفضل استهدافاً معلقا يفرض إمكانية بل ضرورة اشتباك طرف آخر أكثر واقعية وفاعلية، نتبينه جزئيا فى أحداث الرواية، ونستشعره فى دلالتها العامة.**
وهكذا تتداخل فى رؤية الرواية مستويات ثلاث، يمتزج فيها الأسطورى بالواقعى، والممكن

بالموهوم امتزاجا صراعيا، تعبر عنه وتؤكده بنية الرواية والمستويات المتنوعة لأسلوبها السردى.

فالرواية تتخذ شكل التعبير التسجيلى التقريرى الشديد الدقة، فى توقيتاتها المحددة وتفاصيل أحداثها الظاهرة أو الباطنة، الواقعية أو الموهومة. ولهذا لاتنقسم الرواية الى فصول، بل الى ملفات ومذكرات وتقارير وتلغرافات وأخبار وتحقيقات صحفية. فى الملفات نتابع نمو الأحداث والشخصيات داخل الحارة، على حين أن التقارير والتلغرافات والتحقيقات تخرج بنا من الحارة الى العالم. ولهذا فنحن نتابع بناء الرواية من أكثر من مستوى، فتارة من رؤية كاتب الرواية فى شكل سرد خارجي، أو فى شكل تأويل معمق، وأحيانا أخرى من خلال رؤى باطنية لبعض شخصياتها وأحيانا ثالثة من خلال التقارير والتلغرافات والتحقيقات الجافة. وبرغم تنوع مستويات الرؤية، فإن الطابع التسجيلى التقريرى يغلب عليها جميعا، وإن اختلف أسلوب السرد فى كل منها برغم طابعها المشترك. فقد يكون سرداً وصفيا خارجيا، وإن كان زاخرا محتدما بالمفارقات الدالة، وقد يكون سرداً غنائيا حزينا يتعمق بنا داخل الشخصيات ﴿ماأكثر الأمثلة على ذلك، ولكنى أخص بالذكر تلك المعركة الموهومة التى يخوضها حسن افندى الأنور ضد أعدائه البيروقراطيين من شرفة منزله، وهو فى بزته العسكرية، وقد تحلق حوله كل كبار القادة العسكريين فى التاريخ﴾. على أننا نلاحظ أن أسلوب السرد فى الجانب الأسطورى أو اللامعقول من الرواية أسلوب جاف شديد الجفاف، يكاد يصبح تسجيلا تقريريا صارما مصمتا، ولهذا ما أكثر ما يثير فينا الاحساس بالسخرية والتهكم **مما يكسر الأسطورة نفسها التى يسعى الكاتب الى تأكيدها بهذا الأسلوب الصارم المصمت**. ولهذا لا تبقى فى نفوسنا من الرواية إلا حقيقتها الصلبة، حقيقة مأساة هؤلاء البسطاء المذلّين المهانين الذين يتطلعون الى العدل والسعادة والكرامة الانسانية، وحقيقة الواقع المر المحيط بهم، وفيهم، **والذى ينبغى أن يتغير**.

على أن الرواية فى الحقيقة مكدسة تكديسا لا حد له بالوقائع والأحداث التفصيلية الصغيرة. وإذا كنا نحس فى رواية «نجمة أغسطس» ببعض السأم، فإننا نحس فى رواية «الزعفرانى» ببعض الإرهاق. ولكن لعل السأم هناك والارهاق هنا أن يكونا بعدا تعبيريا من أبعاد هاتين الروايتين. وقد نحس أحيانا بالمغالاة الكاريكارتورية فى بعض صور وتعابير «حارة الزعفرانى»، وخاصة فى الجانب الأسطورى أو اللامعقول منها. وقد يكون كذلك متعمداً لكسر هذا الجانب اللا معقول الأسطورى بالمغالاة فى إبراز أسطوريته ولا معقوليته، وقد يكون فى الوقت نفسه وسيلة تعبيرية لكشف بشاعة الواقع، ولا معقوليته المتحققة بالفعل. ويكاد هذا الأسلوب التعبيرى أن يكون من مميزات كتابات الغيطانى القصصية والروائية عامة.

على أن هذه الرواية – بصرف النظر عن دلالتها العامة – تقدم صورا للشخصيات

وللحياة فى الحى الشعبى القاهرى، وخاصة فى مناطق سيدنا الحسين والدراسة والباطنية على نحو أعمق وأشد حرارة ومأساوية وحيوية من الصور التى يقدمها لنا نجيب محفوظ فى رواياته التى اتخذت من هذه المناطق مادة لها، فضلا عن أنها بتاريخها الزمنى الخارجى المحدد داخلها وبدلالتها العامة التى عرضنا لها، تعد تعبيرا عن المحنة الفاجعة التى يعانيها المجتمع المصرى اليوم، دون أن يقلل هذا من رؤيتها الإنسانية العامة.

إنها بغير شك كذلك تجربة إبداعية جديدة - ببنائها الفنى - فى أدبنا العربى المعاصر.

٣- يحدث فى مصر الآن : مع هذه الرواية كذلك نجد أنفسنا فى تاريخ زمنى محدد، إنه «الآن» فى عنوان الرواية، ولكنه ليس «الآن» المطلق، وإنما هو «الآن» المحدد بتاريخ داخل الرواية وخارجها. إننا فى عام ١٩٧٤ وفى شهر يونية بالتحديد، وفى لحظة ذات دلالة تاريخية خارجية محددة كذلك هى زيارة نيكسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية لمصر. وهى ليست مجرد زيارة عابرة، وإنما هى تعبير واقعى عن مرحلة جديدة فى تاريخ مصر، تلى المراحل السابقة التى عبرت عنها «نجمة أغسطس» و«وقائع حارة الزعفرانى»، وهى مرحلة تبلغ فيها الأوضاع المصرية حدا من البشاعة لم يعد يملك أمامها «محمد يوسف القعيد» إلا أن يعبر عنها تعبيرا مباشرا جهيرا. لم تتحقق فحسب نبوءة «نجمة أغسطس» وأصبح «المقاولون» هم الحكام، ولم يعد يقتصر الأمر كما تعرض «وقائع حارة الزعفرانى» على سيادة الاستغلال والامتهانين الجسدى والمعنوى، بل بيعت مصر لأعدى أعدائها، والتقى هؤلاء الأعداء مع حكامها وفئاتها الطفيلية، فوق جسدها يبتزونه ويمتهنونه ويغتالونه. والتاريخ خارج الرواية هو نفسه التاريخ داخل الرواية، وإن تركّز وتبلور وترمّز حول قرية مصرية يمر عليها قطار نيكسون، وتنعكس داخلها آثار زيارته لمصر ودلالاتها. ولهذا فالرواية ذات طابع سياسى مباشر، لاتقف عند حدود المظهر التسجيلى أو التقريرى الذى أشرنا الى أساليب متنوعة له فى «نجمة أغسطس» و«وقائع حارة الزعفرانى» بل يتعدى ذلك الى الفضح المباشر والإدانة المباشرة والدعوة الصريحة الجهيرة الى الفعل المقاوم. ولهذا تثير الرواية قضية بالغة الأهمية هى مدى أدبية الأعمال السياسية المباشرة. ولاتجدى الإجابة العامة على هذه القضية العامة. **ولعل التحليل المشخّص العينى لهذه الرواية أن يتيح لنا إجابة محدّدة بحدود هذه الرواية نفسها.**

ونسأل سؤالنا التقليدى : ماذا تقول هذه الرواية ... وكيف؟

تبدأ الرواية بخبر يسرد بشكل تقريرى «اتصل رئيس مجلس قرية الضهرية تليفونيا بمعاون **نقطة بوليس** التوفيقية مباشرة، متخطيا عمدة البلد، أبلغه باعتداء عامل زراعى على

طبيب الوحدة وسبه علنا فى **مقر عمله الرسمى** أثناء تأديته لمهام وظيفته **أمام شهود**. والسبب قيام العامل الزراعى بعملية تزوير **ثابتة عليه**. ثم لا يلبث هذا الخبر التقريرى أن يتحول الى فعل فى الصفحات التالية.

يقوم الضابط معاون نقطة البوليس بالواجب. ينقل إليه العامل الزراعى فى عربة إسعاف (!) – لاتكاد تستخدم فى القرية إلا لمثل هذه الأمور أو لأداء خدمات لأصحاب السلطة فيها. وفى نقطة بوليس الضهرية يموت العامل الزراعى من التعذيب. وهكذا يجد الضابط ورئيس مجلس القرية والطبيب أنفسهما أمام مأزق لابد من التخلص منه.

نحن فى البداية أمام جريمة قتل تعسفى، وسرعان ما تتكشف عن آفاق أفسح وأعمق، سواء من حيث الأحداث التى تتضمنها أو دلالة هذه الأحداث. وتأخذ الرواية فى فضّ هذه الأحداث والدلالات.

فهناك مهمة وظيفية رسمية كان يقوم بها الطبيب. ماهى هذه المهمة؟ وهناك اعتداء من جانب العامل الزراعى على الطبيب. كيف ولماذا؟ وتتفتح صفحات الرواية للتفاصيل. فالمهمة هى توزيع معونة أمريكية على أهالى القرية بمناسبة زيارة نيكسون لمصر، ومرور قطاره على بعض قراها ومدنها على امتداد تحرك القطار. وتواصل الرواية فى صفحاتها التالية فى تحديد أشد لطبيعة هذه المعونة، وهو تحديد لايتم دفعة واحدة بل يتوزع بين صفحات متباعدة، والمعونة ليست مجرد صفيحة زيت وجوال دقيق، وعلبة سمن وشيكارة لبن جاف وقطعة جبن أصفر ملفوفة بسلوفان (ص ٩١)، وإنما تكمن وراءها دلالة أكبر «فالمراكب الأمريكانى راسية فى الموانى فيها الخير ورزم الأوراق المالية والمصانع التى ستركب لتعمل فوراً. الرخاء الأمريكانى على الأبواب يطلب الاذن بالدخول» (ص ٢٦). وفى هذه المراكب كما يقال ويشاع عيون للعميان. رئيس القرية يضايقه صلع يزحف على كل رأسه. فى أمريكا زيت يكفى أن تمر به على الرأس ليطلع الشعر بعد يوم. الست نفوسة عاقر. لفّت الدنيا ولم تنجب ... فى البواخر علاج يجعلها تنجب سبعة من الذكور وثلاثا من الإناث كالبدور، ولهذا تحرك الكل : الكسيح والمصدور الذين كانوا قد وصلوا الى الحافة الأخرى من اليأس أعادهم الحلم الأمريكى الى الحياة اليومية من جديد» (ص ٢٧). فهذا الضيف الأمريكى «هو الانسان الوحيد فى عالمنا القادر على حل مشكلة الشرق الأوسط، لن تذوق مصر لمدة قرن قادم طعم الحرب أبدا .... القاهرة ستتحول الى مدينة من البولوبيف والاسكندرية الى تلال من الدقيق الفاخر، وبورسعيد الى أكوام من التليفزيونات وسيارات وأجهزة التسجيل والثلاجات والغسالات والسخانات... الخ الخ» (ص ١٥٥).

المعونة إذن ليست الزيت والدقيق واللبن والجبن، بل هى مستقبل كامل من الرخاء،

هى مجرد رمز لوعد بحياة رافهة بفضل هذا الضيف الأمريكانى، الامريكان. على أنها فى الحقيقة «وعد – فخ»، وايديولوجية تشاع وتذاع لتعمية البسطاء الفقراء الجوعى من الفلاحين عن حقيقة مايراد بهم، ولحشدهم وراء مصالح أخرى غير مصالهم، بل مضادة لمصالحهم. فهل يقدر هذا الحلم الأمريكى أن يصفى «بحور الدماء القديمة والجديدة والجراح مازالت مطوية. وذكرى الشهداء وعددهم فى الضهرية ثلاثة عشر فى الحرب الأخيرة التى لم يمض عليها سنة واحدة (ص ٤٧)، ولكن هذه الاصوات التى تفضح الايديولوجية الوهمية – الفخ، سرعان ما تضيع بين حجة السلطة ومجاعة الفلاحين وبساطتهم. وتتحرك جماهير الفلاحين وراء مستغليهم فى القرية لاستقبال الضيف الكبير، تحقيقا للأمل – الوعد. فقد تساءلوا «متى نرى كل هذا؟» فقيل لهم «بعد مرور الموكب مباشرة بشرط أن تنجح الاستقبالات» ولم يكن الموكب كذلك، ولم تكن الاستقبالات إلا رموزاً لمعان أكبر، هى تدشين هذا اللقاء بين نيكسون – أمريكا، وبين أصحاب المصالح فى هذا اللقاء الذى يخرج عن حدود هذا الموكب وهذه الاستقبالات الى حدود اللقاء المصلحى الكبير السياسى والاقتصادى. **وهكذا نتحرك فى الرواية بين أحداث جزئية محددة تحمل دائما مضامين ودلالات عامة. إن الحدث الجزئى بكل طبيعته الجزئية الحية هو فى الوقت نفسه رمز لمعنى أكبر.**

ونعود الى المعونة – الجزئية – الرمز. على من توزع؟ على الفقراء. على أن المعونة محدودة وفى الضهرية عشرون ألف نسمة ٩٠٪ منهم فقراء! ماالعمل؟ وأخيرا يستقر الأمر على إعطائها للحوامل فى الشهر التاسع فالحوامل في الثامن فالحوامل فى السابع وهكذا، حتى يشعر الأجنة أبناء المستقبل ويعترفوا بالجميل الأمريكى. إن المعونة لاتستهدف امتلاك الحاضر فحسب، بل السيطرة على المستقبل كذلك. ويبدأ توزيع المعونة على الحوامل. ولكن أى حوامل؟ اللاتى كتب طبيب القرية أسماءهن فى كشوفه، والتى راعى فيها علاقاته الطيبة بالأسر الكبيرة، وخاصة تلك الأسرة الغنية التى ترغب فى مصاهرته والتى سوف تساعده فى إقامة عيادة خاصة له فى القرية. على أن أغلبهن لسن بحوامل أصلا. بل يضعن على بطونهن خِرقاً لاتخاذ مظهر الحمل، وما أكثر ما أخذت الواحدة منهن أكثر من معونة واحدة. إن الأمَر يتوقف على كشوف الطبيب وأهوائه. **إن المعونة الأمريكية – بمعناها المصلحى الكبير – تحسن معرفة طريقها الى أصدقائها الطبيعيين، الى المؤمنين المرحّبين بها، لا الى المحتاجين. وهنا يبرز كذلك هذا المعنى العام من الحدث الجزئى.** وتستمر عملية توزيع المعونة ثم تتوقف فجأة. امرأة واحدة فقيرة هى «صدفة» يكتشف تزويرها. ادعت الحمل وأخذت المعونة من غير استحقاق. ذلك أن اسمها لم يكن فى كشوف الطبيب ولا فى مخططات مصالحه الخاصة. وتقوم قيامة الدنيا، وتتحرك السلطة الى بيت «صدفه» لتقبض فى غرفتها العارية على جسد الجريمة، اللفائف والخرق التى أحاطت

بها بطنها، وبقايا المعونة وهى على وشك إعداد طعام منها لأطفالها الجياع. ويعود زوجها «الدبيش» العامل الزراعى مرهقا مكدوداً من عمله فى حقل من حقول واحد من أصحاب الأطيان. فى الصباح كان قد اقترح على زوجته أن تركّب بطنا صناعيا فكثير من نساء القرية يفعلن ذلك. ويعود من عمله آملا فى لقمة تختلف عن لقيمات كل يوم. ويعلم بالقصة ويذهب الى الطبيب ليسائله ويتهمه بأنه هو الحرامى ويتهجم عليه ﴿كما تقول رواية الطبيب﴾ ويقبض على الدبيش وينقل الى التوفيقية حيث يموت تعذيبا.

وهكذا كانت هذه المعونة سببا فى مصرعه. لأنه سقط فى «الوعد – الفخ»، وتصور أن المعونة له ولأمثاله. وتنفجر الرواية بالأحداث الفرعية لتعمق دلالتها وتكشف لنا الخارطة الطبقية والمصلحية للقرية فضلا عن ايديولوجيتها المسيطرة. ماالعمل لإخفاء الجريمة؟ ويلتقى ضابط المركز والطبيب ورئيس مجلس القرية لتدبير الأمر. لابد من إجراء تحقيقات واستدعاء شهود. لماذا؟ لاثبات أحد أمرين: **الأول** أن وراء عمل الدبيش – عدوانه على الطبيب – بعداً سياسيا خطيرا. فليس الأمر مجرد عدوان على الطبيب، بل هو عدوان **على الدولة التى يمثلها**، بل هناك «مايربط هذا العدوان بالتيار الذى انتشر فى الضهرية قبل زيارة الضيف الأمريكى الكريم حيث نظرت مجموعة معينة الى الزيارة الكريمة بامتعاض ورفض» (ص ١١٧) وتساق الأدلة على ذلك، فأهالى شهداء الحروب الأربعة يتحدثون. وفى حوارى الضهرية يمشى شبان بترت أذرعهم وأرجلهم والبعض يسير بعين واحدة من ضحايا حروبنا مع العدو. وكان لظهورهم المفاجئ أكثر من دلالة. مع حديثهم عن إمداد أمريكا لإسرائيل بالسلاح» (ص ١١٧) ولهذا لا يستبعد التقرير الذى يكتب فى هذا الشأن أن يكون هذا العامل الزراعى مأجوراً. وأن عدوانه على السيد الطبيب كان موجهًا ضد المعونة الأمريكية والزيارة. ومن الصعب على الدبيش القيام بهذا العمل بمفرده. توجد جماعة أو تنظيم نفذ هذه العملية. وهناك جهة ما انفقت على العملية أموالا ضخمة. **نفس المنهج الإيديولوجى البوليسى الذى عبرت عنه جزئيا «وقائع حارة الزعفرانى» لمحاولة حرف الأنظار عن الحقيقة. على أنه هنا يفضح بشكل غير مباشر حقيقة المعونة الأمريكية، وينقلها من حدودها الجزئية الى دلالتها العامة.**

أما الأمر الثانى الذى بذلت محاولات لاثباته كذلك فهو أن «الدبيش» شخص لا وجود له فى القرية أصلا. من قال إن هناك عاملا زراعيا بهذا الاسم؟ فليس هناك اسم كهذا فى سجل المواليد أو سجل الوفيات أو سجل الزيجات. وليس هناك صورة له، أو صورة تذكارية لحفل زفافه. والبيت الذى يزعم أنه يسكنه ليس ملكا لشخص اسمه «الدبيش». ولاتوجد أوراق تثبت ملكيته له. وفضلا عن هذا فليس عضوا فى الاتحاد الاشتراكى، وليس له اسم فى مكتب رعاية عمال التراحيل. وحتى مسألة ادعاء قتله، فأين جثته. جسم

الجريمة هو الجثة. فأين الجثة. إنّ «الدبيش» لاوجود له حيا أو ميتا.

ولعلنا نذكر أن نفس هذا المنهج الايديولوجي البوليسى قد عبرت عنه كذلك جزئيا «وقائع حارة الزعفرانى» لمحاولة طمس الحقيقة وإخفائها تماما. على أنه هنا يفضح بشكل غير مباشر كثيرا من حقائق الأوضاع الاجتماعية داخل القرية، وينقلنا من محاولة الإخفاء الجزئية الى فضح حقيقة أكبر على نحو تهكمى يقطر مرارة.

وتمضى بنا الرواية لتواصل كشفها لخارطة الأوضاع الطبقية والايديولوجية فى القرية. فالى جانب الطبيب الذى يتطلع الى إقامة عيادة خاصة له فيها، والذى يتقرب الى العائلات الكبيرة، هناك رئيس مجلس القرية الذى يقضى أغلب لياليه مع عشيقته فى الاسكندرية، والذى يحلم بأن يكون حسن استقبال نيكسون وسيلة لترقِّيه، وهناك الإقطاعى طبعة ١٩٧٥ – كما تقول الرواية – الذى يحضر للإدلاء بشهادته ضِد «الدبيش» والذى يتحدث عن «الفقراء الطماعين» «مع أن المال زائل ويجب على الفقراء أن يتحلوا بالصبر والقناعة والعمل الصالح»، والذى يحذر الحكومة «الذى شعرت فى ظلها بالأمان» (ص ٦٩) من أمثال الدبيش، وهناك رئيس الاتحاد الاشتراكى فى القرية، الذى يتمسك تمسكا شكليا بما يسميه سيادة القانون (ص ١٤٥) متخذا هذا ذريعة للتنصل، من الجريمة، والذى يؤكد لسامعيه – وهو رئيس التنظيم السياسى ـ المثل المفيد «خلّيك فى حالك، يزيد رأسمالك»، وهناك المثقف الذى تعلم فى أمريكا، والذى يقترح تحويل الدبيش الى مشروع استثمارى، «ونستفيد من عصر الانفتاح الاقتصادى ونلاقى مستثمرا أمريكيا يدخل بـ ٤٩ ٪ من رأسمال المشروع» (ص ١٦١).

والرواية بهذه العناصر والمواقف الطبقية والايديولوجية تشير إشارة نقدية جهيرة لعناصر ومواقف تسود فى الواقع الخارجى، على أنها بهذه العناصر والمواقف تعمق الدلالة الحقيقية للجريمة داخل الواقع الخاص للرواية. والرواية تحدد بحسم ووضوح من القاتل : فعندما يسأل أحد شخصيات القصة زائرا غريبا مجهولا: مين القاتل «دارت عينا الغريب على أشياء كثيرة، فيللا الطبيب، مكتب رئيس مجلس القرية، ودوار العمدة وعمارات الأغنياء وإدارة رعاية عمال التراحيل ومقر الاتحاد الاشتراكى العربى، ومدفن باشا سابق أعده لكى يدفن فيه بعد موته، ويبدو أنه لن يموت أبدا، فها هو زمنه يعود أقوى من الأربعينات. أشارت عينا الغريب للتوفيقية وإيتاى البارود والقاهرة. سمع صوت القطار من بعيد. دارت يده لترسم كل الاتجاهات من حوله» (ص ١٠٧). لم تدون الجريمة ضد مجهول كما فى يوميات نائب فى الأرياف لتوفيق الحكيم أو ضد المجتمع بشكل غامض، وإنما تحدد المجرم طبقيا. والرواية لاتنتهى بفضح جريمة وتحديد دلالتها العامة، فحسب، فالجريمة مستمرة، فصدفة زوجة الدبيش ماتزال هناك هى وأولادها تواجه مصيرا مظلما. تستطيع أن تحصل

على جنيه واحد فى الشهر معونة لها لو تمكنت من إحضار عشرات الأوراق والتوقيعات الرسمية التى لاتستطيع إحضارها. وتواصل صدفة وآلاف من أمثالها طريق الشقاء والقهر.

حقا، هناك فى القرية من يتساءلون ما العمل، يعون الجريمة، ويدركون أبعادها ولكنهم لايملكون القدرة على مواجهتها.

ويبدو عالم الرواية مقسما الى **أطراف ثلاثة أساسية، طرف قاهر مخادع متحكم، وطرف مقهور مخدوع، وطرف ثالث بينهما يعى القهر والخداع ويرفضهما ولكنه عاجز عن الفعل. ثم يأتى بعد ذلك طرف رابع دخيل، ولكنه يشكل عنصرا أساسيا من بنية عالم الرواية هو مؤلف الرواية نفسه باسمه الحقيقى «محمد يوسف القعيد»**. إنه يتدخل فى الرواية لا بالتعليق على الأحداث فحسب، بل باللقاء المباشر مع أشخاصها والحوار معهم ثم بتعميق الدلالة العامة للرواية، ويكاد يمثل فى الرواية ضمير القارئ ووعيه الممكن. وفضلا عن هذا، فإن عالم الرواية يبدو – برغم مكانه المحدد وحدثه المحدد اللذين تصورهما الرواية تصويرا تفصيليا تسجيليا دقيقا **رمزاً لدلالة أكبر** من هذا المكان وهذا الحدث. بل لعل التحديد الزمنى الخارجى للرواية أن يكون عاملا فعالا فى الارتفاع بالمكان والحدث المحددين الى هذه الدلالة الأكبر. وهكذا **يصبح التسجيل قوة تخييل**. بل إن تدخل المؤلف باسمه هذا التدخل المباشر لايلغى الطابع المتخيل فى الرواية، بل لعله أن يضاعفه، ذلك أن تدخله يستشعر كحيلة فنية لتأكيد واقعية الحدث الروائى لا أكثر، ولإضافة عنصر فعال فى القرية لم توفره ظروف القهر والتخلف فيها، يعمق أحداثها ويفسرها ويضفى عليها بعض الدلالات. إنه فى بداية الرواية يدعونا الى المشاركة فى كتابة رواية عما يحدث فى مصر الآن. وهو يعبر بعد ذلك عن رفضه لأساليب تجارة الرواية فى زماننا، ويعلن تنازله عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء. وفى قلب الرواية يلتقى بزوجة العامل الزراعى المقتول، ويذكر لقاءه السابق بزوجها مبديا الرأى فى حقيقة ماحدث، وهو أحيانا يصرح بأنه يرفض مواصلة سرد بعض التفاصيل خشية تعطيل الحدث الرئيسى، على أنه فى النهاية يتدخل تدخلا جهيرا مثيرا بعض التساؤلات الايديولوجية : هل هذا مايحدث فى مصر فقط ؟ ويعترف أن المسافة ضخمة بين العنوان والمعنى، بل يعترف بأن قيوداً كثيرة بعضها كان فى داخله هى المسئولة عن هذه المسافة. ثم يدافع عن نفسه فى مواجهة من يتهمونه بأنه أجهض ثورة الفلاحين، مبيّنا أن الفلاحين لم يتحركوا بعد مقتل الدبيش، نتيجة للخدر الأيديولوجى الذى يسيطر عليهم، ثم لا يلبث أن يتحول دفاعه الى دعوة وتوعية «إن هناك اكثر من الدبيش يموتون فى كل لحظة ... ماحدث غير عادى. وتحويله الى أمر عادى ويومى متكرر خيانة يجب الوقوف فى وجهها. ثم لايلبث أن يتحول الى محرّض : اولئك الذين يزدادون فقرا كل لحظة فى ريف مصر .... يبدو أنهم بلا ذاكرة.

لهذا نسوا مثلا من الزمان القديم .... تقول كلماته : قال : يافرعون إيش فرعنك. قال مالقيتش حد يردنى» (ص ١٧٤ – ١٧٥) وتنتهى الرواية بهذه الكلمات التى تستكمل كلمات أخرى فى مستهلها عن أبى ذر الغفارى «عجيب لمن لايجد القوت فى بيته .. كيف لايخرج على الناس شاهراً سيفه» ؟.

والواقع أن هذا التدخل الملح للمؤلف فى الرواية بل فى بلورة دعوتها التحريضية الأخيرة، يذكرنا بالمنهج البرختى فى مسرحياته، وإن اتخذ فى هذه الرواية أسلوبا مختلفا. وكما أن المباعدة distantiation فى المسرح البرختى لا تلغى الجانب المتخيل فى هذا المسرح، بل لعلها تضاعف من دلالته الواقعية، فإن تدخل المؤلف فى هذه الرواية لايخل بطابعها المتخيل كذلك، بل يعمق الاحساس بواقعية الحدث الروائى نفسه. وبتعبير آخر، إن التعبير السياسى المباشر فى هذه الرواية لايتنافى ولايطمس فنيتها الروائية. وخاصة أن المؤلف احتفظ لها بمستويات سردية مختلفة ولكنها معضونة. فهو تارة مستوى السرد التسجيلى التقريرى، وهو تارة ثانية مستوى السرد الانفعالى الغنائى وهو تارة ثالثة التحليل الفكرى وهو تارة رابعة يستعين بالحوار بمستويات مختلفة كذلك، فهو تارة حوار إعلامى وهو تارة أخرى حوار إفضائى عميق. وفضلا عن هذا فإن الرواية لاتعبر عن أحداثها، ولاتقدم شخصياتها بطريقة طولية، **بل بطريقة تكاد تكون إهليلجية**، فهى تبدأ من نقطة، ثم تتحرك عنها، ثم سرعان ماتعود إليها حاملة عناصر جديدة، ثم تعاود حركتها الصاعدة وعودتها الهابطة الأكثر غنى، وهكذا تواصل ارتفاعها ونموها حتى تفجيرها التحريضى الأخير، **بل تنمو أحداثها وتبرز شخصياتها أحيانا بطريقة عكسية** أى نبدأ من النهايات لنعود الى البدايات مما يشكل وحدتها الصياغية رغم تنوع أساليبها السردية. إن هذه الرواية وإن تكن رواية سياسية مباشرة تعبر عن حدث واقعى مباشر، إلا أنها ليست **تقريرا سياسيا**، بل هى أولا وأخيرا **رواية أدبية**، تبرز أدبيتها من أسلوب بنائها الخاص، الذى يشكل مستويات متنوعة من السرد التعبيرى ومن البناء الداخلى المتطور، ومن الوحدتين الصياغية والدلالية.

وليس هناك تعريف محدد قاطع للشكل الروائى، وليست هناك صيغة أو وصفة جاهزة نهائية تحدد لنا أدبية الأدب، بل تتنوع الأشكال وتنمو وتتجدد بتنوع التجارب والدلالات ونموها وتجددها.

إن فضيلة هذه الرواية الأدبية، ليست فحسب فى أنها «لم تهرب، لم تخن» على حد تعبير مؤلفها يوسف القعيد فى الغلاف الأخير لروايته، بل إن جرأتها السياسية أو الدلالية عامة تمتزج امتزاجا عضويا بجرأتها التشكيلية الفنية، وتضيف إضافة جادة الى الملحمة الريفية المصرية التى قدمها لنا يوسف القعيد فى رواياته السابقة.

٤ – كلمة أخيرة : لعلنا لاحظنا فى هذه الروايات الثلاث أموراً تجمعها وأموراً تمايز بينها :

ا) فمن ناحية، نتبين أن واقعا تاريخيا مباشرا محدداً – وإن تتابعت لحظاته – يكاد يكون نقطة استلهام هذه الروايات الثلاث. وهو واقع يمتد من المرحلة الثانية فى بناء السد العالى خلال النظام الناصرى (نجمة أغسطس) الى المرحلة الأولى من النظام الساداتى (وقائع حارة الزعفرانى) فالمرحلة الراهنة من هذا النظام، (مايحدث فى مصر اليوم). ولهذا فالتاريخ الخارجى حاضر حضوراً قويا فى هذه الروايات الثلاث، وتحرص هذه الروايات على تحديده تحديداً تسجيليا داخل بنيتها الفنية، فضلا عن أنها تستمد منه عناصرها وأحداثها ودلالاتها العامة.

ولهذا فبالرغم من الخصوصية الأدبية لهذه الروايات الثلاث، فإنها معلولة لهذا الواقع التاريخى المحدد، أى هى ثمرة له وتعبير عنه، ولانفهم أبعادها فهما حقيقيا عميقا بغير استحضاره، دون أن يجعل هذا منها استنساخا لهذا الواقع.

ب) على أننا من ناحية أخرى نتبين بين هذه الروايات الثلاث تشابها فى بعض المظاهر التعبيرية السردية، لعل من أبرزها المظهر التسجيلى التقريرى، ولعل هذا المظهر ينبع من النقطة السابقة، أى تعبير هذه الروايات عن لحظة محددة من واقع تاريخى محدد، فضلا عن الحرص على تحديد دلالة هذا الواقع واتخاذ موقف منه. ولهذا أقول إن هذا المظهر التسجيلى والتقريرى فى التعبير الفنى مرتبط بطبيعة الواقع الخارجى المعبر عنه، فضلا عن طبيعة رؤية هذا الواقع. حقا، إن مظهر التسجيلية يختلف فى كل من هذه الروايات الثلاث. ففى «نجمة أغسطس» تصبح التسجيلية تصويرا خارجيا للأحداث والوقائع والأشياء التفصيلية. وهى لاتصدر – كما أشرنا من قبل – عن مجرد استنساخ لمنهج الرواية الفرنسية الجديدة، بل تصدر أساسا عن طبيعة التجربة الروائية ورؤيتها. إنها تعبير من ناحية عن مسافة بين الأنا – الراوى و«الأشياء – الناس»، هذه المسافة التى ولّدتها سنوات السجن والتعذيب التى قضاها الأنا – الراوى، والأمل الذى يفتش عنه فى بناء السد العالى والتناقض الذى يستشعره بين هذا البناء وقوى القمع المترابطة به، المجهضة لمعطياته الانسانية، وأضيف الى ذلك رؤية الرواية التى يتقاسمها طرفان استبعاديان طرف قامع وطرف مقموع. ولهذا فإن هذا السرد التسجيلى الخارجى يقاطعه دائما سرد غنائى داخلى، يعمق هذه الرؤية الثنائية الاستبعادية للرواية، التى تنعكس فى الطابع الثنائى للسرد، والذى يعبر بدوره عن موقف من الواقع يفتقد الصّراعيّة، بل يكتفى بالرفض وفقدان الأمل والتخلى.

أما المظهر التسجيلى فى «وقائع حارة الزعفرانى» فيتخذ فى أغلب الأحيان مظهرا

سحريا أسطوريا يصل أحيانا الى حد المغالاة الكاريكاتورية بما يكسر هذا المظهر السحرى الأسطورى نفسه. ونتيجة للرؤية المتشابكة المتصارعة التى تتسم بها هذه الرواية، تتعدد وتتداخل أشكال سردية أخرى؛ فالى جانب التسجيل السحرى، هناك الوصف الخارجى وإن تميز بالاحتدام، وهناك التعبير الانفعالى الغنائى. وليس المظهر السحرى التسجيلى فى الرواية إلا وسيلة ملتوية توظفها الرواية لفضح الواقع القامع وتمرير إيديولوجيتها الرافضة له، الداعية الى تغييره.

أما التعبير السردى التسجيلى فى رواية «مايحدث فى مصر اليوم» فهو انعكاس لدعوتها السياسية الفاضحة الرافضة التحريضية المباشرة، ولكن رؤيتها لتعدد أطراف الواقع (الحقيقى أو المتخيّل الروائى) يفرض عليها مستويات أخرى من التعبير السردى كالتعبير الوصفى والتعبير الغنائى والتعبير التأملى فضلا عن الحوار الذى تمتلئ به الرواية.

وهكذا تتلاقى هذه الروايات الثلاثة فى الحرص على تسجيل الواقع (الحقيقى أو المتخيل) تسجيلاً تتنوع المواقف منه مما يؤدى كذلك الى تنوع أشكال سرده.

جـ) ولعلنا تبينا بشكل عابر فى النقطة السابقة أن اختلاف المواقف والرؤى والدلالات هو مصدر أساسىّ فى تغذية بنية السرد وتحديد معمار عالمه الخاص.

ففى رواية «نجمة أغسطس» تبرز الدلالة العامة لها فى هذا التناقض الحاد الاستبعادى بين السلطة والفعل الخلاق، وتفضح الرواية هذا التناقض وترفضه، وإن لم تستبصر بحركته الصراعية. ولهذا تتسم دلالتها العامة بالطابع المثالى الثقافى المجرد.

وفى رواية «وقائع حارة الزعفرانى» تبرز الدلالة العامة فى رفض عالم الاستغلال والامتهانين الجسدى والمعنوى، وهى تفضح هذا العالم، وإن تكن تعبر عن عناصره المتشابكة المتصارعة فيه ومعه المتطلعة الى تغييره سواء على المستوى الموهوم أو المستوى الموضوعى الممكن، ولكن تتسم دلالتها بالطابع العقلانى الشعبى المدينى.

وأما رواية «مايحدث فى مصر اليوم» فتبرز دلالتها فى إدانة الاستغلال والتبعية والاستسلام للعدو الأمريكى - الاسرائيلى، وفى فضح الفئات الاجتماعية المرحبة بهذا العدو، المتطلعة الى الارتماء فى أحضانه؛ فضلا عن فضح إيديولوجيتها السائدة، والدعوة الجهيرة المباشرة الى المقاومة والتغيير. وتتسم دلالتها بالطابع الانفعالى العاطفى النابع من تجربتها الريفية.

من هذه الدلالات والمضامين الثلاثة، تنبع الأشكال التعبيرية المتنوعة، المتشابهة والمتغايرة، فى بناء الروايات الثلاث. على أن هذه الروايات بما تتشابه به، وتتغاير فيه، تعبر

تعبيرا واعيا حيا فنيا – وإن اختلفت مستوياته – عن محنة واقع تاريخي محدد، هو الواقع المصرى الراهن، ويتلاقى فيها التاريخ والفن والدلالة تلاقيا حارا عضويا بعمق وعينا بهذا الواقع – الفاجع – المحنة، ويشحذ نضالنا من أجل تغييره، فضلا عن أنه يغنى تراثنا الأدبى العربى المعاصر.

وما أكثر الأدباء المصريين الذين يشاركون اليوم داخل مصر، بكتاباتهم الابداعية ونضالاتهم العملية وتضحياتهم الغالية فى مواجهة «مايحدث فى مصر الآن»، وإنه ليشرفنى ويسعدنى أن أبعث إليهم من ندوتنا هذه بأخلص تحية وأعمق تقدير وإكبار.

الفلاكة والمفلوكون فى زماننا

قراءة فى رواية «ذات» لـ صنع الله ابراهيم

لم يكن غريبا عندما أخذت أقرأ رواية «ذات» وهى آخر روايات صنع الله ابراهيم. أن عادت بى الذاكرة الى كتاب سبق أن عرضته منذ مايقترب من ربع قرن، هو كتاب «الفلاكة والمفلوكون» لأحمد بن عبد الله الدلجى. و«الدلجى» مفكر عاش فى مصر بين أواخر القرن الثامن الهجرى وأوائل التاسع الهجرى (بين ٧٧٠ - ٨٣٥ هـ) وكان معاصرا لدولة المماليك الثانية فى مصر التى تسمى بدولة المماليك البرجية. وكانت مصر فى ذلك الحين تقترب من نهاية مرحلة تاريخية من حياتها يسودها الانهيار والتحلل وتتفشى فيها الأمراض والمجاعات والأوبئة، وظواهر متعددة متفاقمة من الفساد والاستغلال والاستبداد فى مختلف المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإن انتعشت فيها الحياة الفكرية والثقافية عامة، وكتاب «الفلاكة والمفلوكون» هو صدى أمين لهذا العصر، وهو من الناحية المنهجية التاريخية يعد من آثار المنهج الخلدونى. فابن خلدون أقام فى مصر خلال هذه المرحلة من تاريخها وتأسست بفضله فى مصر مدرسة من أنبغ المؤرخين ذوى الرؤية الاجتماعية، مثل المقريزى والسيوطى والتغربردى وابن إياس، على أن المهم فى كتاب الدلجى «الفلاكة والمفلوكون» ليس طابعه التاريخى، بل النظرى، فهو لم يؤرخ لعصره تاريخا إخباريا، بل أخذ يشخص محنة الإنسان فى عصره، وغربته عن أرضه وهو فى أرضه، والمظاهر المختلفة من المعاناة النفسية والفكرية والاجتماعية السائدة واستطاع أن يحدد معالم حالة نفسية مرضية هى ثمرة الاستغلال والقهر والمهانة والفقر وفقدان إنسانية الإنسان أطلق عليها اسم «الفلاكة» وأذكر أننى عندما عرضت لهذا الكتاب، قلت إن كلمة الفلاكة أوفق وأكثر تعبيرا عن الكلمة الأوربية Alianation التى نترجمها بالاغتراب أو الاستلاب أو الغربة عن الجوهر الإنسانى.

ومن هنا لم يكن غريبا - كما ذكرت فى البداية - أن تعود بى الذاكرة الى هذا الكتاب وأنا أقرأ رواية «ذات». فهذه الرواية فى الحقيقة، هى فقدان الذات أو اغتراب الذات أو الفلاكة فى زماننا!

وتكاد رواية «ذات» أن تفصح بشكل رمزى إيحائى عن دلالتها منذ الأسطر الأولى منها، شأن الكثير من الروايات ذات القيمة الفنية العالية. ولعلى لاحظت هذا فى دراسة سابقة لبعض روايات صنع الله ابراهيم نفسه.

هكذا تبدأ رواية «ذات» (دار المستقبل – طبعة أولى – مارس ١٩٩٢ القاهرة) «نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أى من اللحظة التى انزلقت فيها الى عالمنا الملوث بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت فى الهواء، وقلبت رأسا على عقب، ثم صفعت على إليتها التى لم تكن تنبئ بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض» (ص ٩) فالانزلاق والتلوث، والارتفاع فى الهواء، والانقلاب، وصدمة الإلية وحجمها، والمرحاض، كلها عناصر رمزية توحى بالمسيرة «الحياتية – الروائية» لذات ولعالم ذات. وذات اسم بطلة قصتنا، أو بالأحرى «ضد البطلة» فى هذه القصة وإن تكن محورها. وذات ليس اسما فحسب بل هو كذلك مسمى له تضاريسه الذاتية الخاصة. ولكنها تضاريس نمطية مجردة رغم تشخيصها فى كيان محدد. إنها نمط لكيان إنسانى عادى بسيط تلقائى نجده بين الملايين من أمثالها البسطاء المقهورين الذين نطلق عليهم «ملح الأرض». ولعل خصوصيتها الوحيدة أنها مصرية – متوسطة الثقافة، حاصلة على الشهادة الثانوية، لم تتمكن من مواصلة تعليمها الجامعى بسبب زواجها، تعيش فى تاريخنا المعاصر فى مصر طوال ثلاث مراحل من هذا التاريخ، هى مرحلة ناصر والمرحلتان التاليتان لها، أى منذ أواخر الستينات حتى الثمانينات.

والرواية هى سيرورة «ذات ما» وسط هذا «الموضوع» المحدد زمانا ومكانا، وإن كانت ببنيتها الفنية ترتفع فوق حدود الزمان والمكان لتصوغ خبرة إنسانية عامة. وسيرة «ذات» مسيرة فاجعة، فذات هذا النمط العادى غير المحدد، تنزلق شيئا فشيئا داخل هذا «الموضوع» المحدد الذى يشكلها تشكيلا خاصا محددا، أى يقولبها فى بنيته الخاصة، وبالتالى يلغى ذاتية ذات.

على أن هذا الموضوع المحدد زمانا ومكانا، الثلاثى المراحل والرئاسات، الذى تتحرك فيه ذات، أو يتحرك هو فيها، لا يبرز ملامحه خلال مسيرة ذات «الحياتية – الروائية» فحسب، بل تكرس له الرواية فصولا خاصة به، ولهذا تنقسم الرواية فى بنيتها التعبيرية بين بنية سردية، هى حياة ذات بمختلف علاقاتها وأحداث حياتها ومنحنياتها وتفريعاتها المختلفة، وبنية تسجيلية خالصة، تعرض فى شكل مقتطفات إخبارية وثائقية مستمدة بالفعل من الجرائد والمجلات المصرية، ويتوالى بعضها إثر بعض لتشكل رغم تنوعها الشديد وبفضل ما بينها من مفارقات وتناقضات فاضحة وصارخة وحدة هذا «الموضوع»، أى ملامح الواقع المصرى خلال هذه المراحل الثلاث.

على أن هاتين البنيتين – رغم استقلالهما الظاهرى – تشكلان فى الجوهر تداخلا وتفاعلا دلاليا وقيميا عميقا، لا فى المضمون العام للرواية فحسب، بل فى الإتساق البالغ التعقيد لحركتها البنائية الداخلية كذلك، فكثير من عناصر البنية التسجيلية الخاصة

بأوضاع وأشكال من السلوك السياسى والاقتصادى والاجتماعى التى تكشف بتناقضاتها ومفارقاتها عن مدى التردى والفساد واستشراء الاستغلال والنهب والسلب والنصب وتفاقم حالات الفقر والقهر والقمع، كثير من هذه العناصر نجدها بشكل أو بآخر فى البنية السردية لنسيج حياة ذات وعلاقاتها الاجتماعية والوظيفية وفضلا عن هذا، فإن عناصر البنية التسجيلية تكاد أن تكون الإطار العلوى السائد العام الذى ينعكس قيميا على السلوك الخاص لشخصيات البنية السردية، وبتعبير آخر، تكاد البنية التسجيلية أن تشكل المجتمع السياسى العلوى على حين أن البنية السردية تشكل المجتمع المدنى القاعدى، المجتمع السياسى يشكل الظواهر العامة للإستغلال والاستبداد والفساد فى العلاقات على مستوى النخب العليا، على حين أن المجتمع المدنى فى الرواية يشكل التشخيص الملموس الحى، النفسى والاجتماعى والقيمى فى مستوى العلاقات والممارسات الاجتماعية القاعدية، ولهذا نجد الرواية تتناوب فى بنيتها العامة البنيتين : التسجيلية والسردية، والفصل الأول سردى، والفصل الثانى تسجيلى، والفصل الثالث سردى والرابع تسجيلى وهكذا حتى نهاية فصول الرواية باستثناء الفصل الأخير التاسع عشر للرواية الذى لا يتلوه فصل تسجيلى، فلقد اكتملت الرواية باستسلام ذات واحتوائها داخل «الموضوع» وفقدانها التام لذاتيتها.

وتكاد الفصول السردية أن تكون ترجمة مجتمعية حية (فى نطاق شخصيات الرواية وأحداثها) للتوجهات والممارسات والقيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية العلوية السائدة التى تسجلها المقتطفات المنتزعة من الصحف والمجلات فى المراحل الثلاث والتى تحتشد بها الفصول التسجيلية.

والواقع أن الطابع التسجيلى أصبح طابعا مميزا لكثير من الروايات العربية المعاصرة بشكل عام، وإن تميزت روايات صنع الله بشكل خاص بهذا الطابع بمستويات مختلفة فسنجد هذا الطابع فى روايته الأولى «تلك الرائحة» وفى رواية «نجمة أغسطس» وفى رواية «اللجنة» كما نجده بشكل أكثر وضوحا وجهارة فى روايته «بيروت ‥ بيروت» فى سيناريو الفيلم عن الحرب الأهلية داخل بنية الرواية، على أننا نلاحظ أن الطابع التسجيلى فى هذه الروايات جميعا يلتحم التحاما عضويا بنسب مختلفة ببنية الرواية، حتى وإن جاءت العناصر التسجيلية فى شكل مفردات مستقلة تتقاطع مع السرد الروائى. على أننا فى رواية ذات نجد الرواية تنقسم انقساما حادا فى بنية فصولها، فهناك فصول سردية وهناك فصول تسجيلية، وتتناوب هذه الفصول السردية والتسجيلية طوال الرواية، كما سبق أن ذكرنا، ولعل هذا ما دعا بعض النقاد والكتاب باتهام الراوية بالثنائية فى بنيتها على نحو يفقدها وحدتها الروائية، وبالتالى فنيتها. ويذهب البعض الى أنه من الأفضل أن يكتفى الكاتب بالفصول السردية دون الفصول التسجيلية، ولقد تم نشر الفصول السردية فى الرواية بالفعل دون فصولها

التسجيلية فى إحدى الجرائد المغربية، ولعل هذه الرؤية النقدية للرواية تصدر عن مفهوم معين إطلاقى للبنية الروائية سواء فى صورتها السردية التقليدية، أو فى صورتها، الما بعد حداثية كما يقال، وفى تقديرى أنه لا يوجد نمط ثابت نهائى للبنية الروائية، إنها خبرة إبداعية مفتوحة على إمكانيات لا حد لها، والمهم هو مدى كفاءة هذه البنية فى التعبير عن دلالاتها العامة.

والواقع أنه لا توجد فى بنية رواية «ذات» ثنائية يستقل طرفاها استقلالا ذاتيا إلا شكليا كما ذكرنا من قبل. فالتناوب بين البنية السردية والبنية التسجيلية يضاعف من العمق الدلالى للبنية السردية، فضلا عن أن البنية التسجيلية فى الرواية لا تتم بشكل تقريرى إعلامى محايد، بل تتتابع وتتوالى عناصرها المنتقاة بذكاء ووعى اجتماعى عميق، بما يكشف ما بينها من مفارقات وتناقضات صارخة، وبما يفجر إحساسا انفعاليا دراميا متوترا يجعل من هذه العناصر المتنوعة وحدة حدثية أو لوحة متسقة، برغم وبفضل تناقضاتها ومفارقاتها، تعبر عن فداحة وبشاعة الاستغلال والفساد والتردى والانهيار، فكل هذه العناصر الإعلامية يعرفها أغلب القراء، ولكنها بتوحدها وتراكمها ومفارقاتها الصارخة المركزة فى لوحة واحدة، تنقل الدلالة الجزئية لكل منها الى دلالة ورؤية عامة للواقع الذى تشكله وتعبر عنه، إنها بهذا لا تقرر فحسب رغم طابعها الوثائقى الخالص. بل تصبح بإيقاع مفارقاتها حكما تقييميا عاما، إنها لاتنعش الذاكرة فحسب، بل لا تبنى فحسب ذاكرة موحدة متكاملة، بل تفجر كما ذكرنا من قبل تلقيا انفعاليا دراميا يعمق التلقى الانفعالى الدرامى للبنية السردية.

ولنقرأ على سبيل المثال فى الفصل الرابع من الرواية وهو فصل تسجيلى، بعض فقراته الإعلامية الملتقطة من بعض الصحف والمجلات.

– العاملون بالقطاع العام فى الاسكندرية يرفضون استلام حصصهم من اللحوم المجمدة، بسبب انبعاث رائحة كريهة منها.

– التجار يحتكرون استيراد السلع الغذائية التى تحتاجها وزارة التموين.

– تقرير للغرفة التجارية بالقاهرة : المستوردون يتلاعبون فى شهادات الفحص الخاصة بمستويات جودة السلع بما يشكك فى سلامة تلك الأغذية.

– ابن أحد كبار المسئولين يستورد صفقة دواجن تبين عدم صلاحيتها للاستهلاك الآدمى بعد توزيعها على الأسواق، فقامت مباحث وزارة التموين بجمعها من التجار والمجمعات.

– إصابة ٢٠٠ مواطن بالالتهاب الكبدى الوبائى فى قرية النجيلة .. بعد أن شربوا مياها ملوثة بالمجارى.

– دكتور حنا بطرس المسئول الأول عن الطب الوقائى «مياه النجيلة نظيفة ١٠٠٪».

– معمل التحليل الغذائى ببورسعيد يقرر صلاحية جبن مطبوخ مستورد ذى رائحة نفاذة

– جبن مستورد فاسد يقتل ٤٢ تلميذا بالتسمم

– وجبة عشاء بمدينة جامعية تؤدى الى تسمم ٨٠ طالبا.

– عميد طب الأزهر : «الدم الموجود فى عليقة الدواجن يسبب الفشل الكلوى وسرطان الدم».

– د.شفيقة ناصر استاذ الصحة العامة والتغذية بكلية طب القاهرة وعضو مجلس الشورى: «كيف نهدم صناعة قومية بتبريرات فيها افتراء على الدواجن التى ذكرت فى القرآن؟ إن كل لحوم الدجاج البيضاء طيبة وصحية مائة فى المائة، والعبرة ألا تحتوى العليقة على مبيدات أو مواد ضارة للإنسان أو هرمونات».

– لجنة خبراء الصحة: «اطمئنوا تماما.. تناول الدجاج لا يسبب بالمرة أى أضرار صحية حتى لو احتوت العليقة على هرمونات..

– مصادرة ثلاثة آلاف زجاجة مياه معدنية من ماركات مختلفة بعد أن أثبتت التحاليل الطبية... أنها غير صالحة للاستخدام الآدمى (بين ص ٢٢٢ – ص ٢٢٦).

هذا نذر من مئات الفقرات فى الفصول التسجيلية التى تشكل فى ما بينها حوارا مسرحيا دراميا بين السلطة والخبراء المختصين والجماهير، ولهذا يرتفع الحوار من حدوده التسجيلية التقريرية الى أفق صراعى يكاد يرقى ببنيته الى مستوى البنية الفنية فضلا عن مفارقاته الدلالية وتنعكس هذه الفصول التسجيلية [عذرا على هذه التسمية التى تصفها وصفاً خارجيا ولكن لا تعبر عن حقيقتها وفاعليتها الدرامية] فى الفصول السردية كما سبق أن ذكرنا، فنقرأ فى الفصل الخامس عشر من الرواية، وهو الفصل السردى التالى مباشرة للفصل الذى أخذنا منه بعض الفقرات التسجيلية، فنجد أن القضايا المثارة بين شخصياته هى القضايا الخاصة بالدجاج وأثره فى فقدان الرغبة الجنسية، وبتلوث مياه النيل والاسماك، وانتشار الأدوية المتاحة والمحرمة فى البلاد المتقدمة، وفساد بعض الأغذية كعلبة الزيتون التى اشترتها ذات وتحمل ورقة مطبوعة بتاريخى الانتاج والصلاحية وعندما غسلت

ذات العلبة تحركت الورقة وظهرت تحتها ورقة أخرى تحمل تاريخا آخر انقضى منذ زمن (ص ٢٣٧) وسوف تصبح علبة الزيتون هذه عنصرا مهما فى الفصول السردية التى تكشف عن استشراء البيروقراطية. هذا الى جانب ظواهر الفساد والاستغلال والتردى المختلفة مثل ظاهرة الصرف الصحى، فالمجارى الطافحة تلاحقنا فى كل مكان [وهى فى الحقيقة تلاحقنا منذ رواية صنع الله الأولى «تلك الرائحة»] ومثل شركات توظيف الأموال، وعمليات تهريب العملة الصعبة فضلا عن المتاجرة بها، ومثل ما تعانيه المستشفيات والمدارس من سلبيات فاجعة، ومثل انتشار المغيبات والمخدرات والدعارة الى جانب الظواهر السياسية مثل الصلح مع اسرائيل، والتبعية للرأسمالية العالمية والرأسمالية الأمريكية خاصة والحدود الهامشية للديمقراطية وحقوق الإنسان والتعذيب فى السجون الى غير ذلك. ومن المفارقات الدالة فى الرواية أن الفصول السردية التى تقوم على التخيل أقل بشاعة من الفصول التسجيلية التى تعبر عن الواقع! ولهذا فمن تفاعلهما وتداخلهما تتشكل الوحدة الدلالية والفنية للرواية.

وإذا كانت الفصول التسجيلية يتم بناؤها بالتتابع الانتقائى لأخبار وأشكال سلوك مختلفة ومتناقضة، فإن الفصول السردية يتم بناؤها بما يكاد يقترب من بنية الحكايات والسير الشعبية، وخاصة ألف ليلة وليلة، ولهذا تكاد الإشارة الى شخص أو الى حدث أو الى شئ تمهيدا للانتقال المفاجئ إليه فمثلا: تنتهى فقرة من الفقرات بإشارة عابرة الى سلوك عبد المجيد زوج ذات إزاء حادثة سنجر، وهكذا تنتقل الرواية الى هذه الحادثة التى سقطت فيها ماكينة سنجر والى ماحولها من أحداث (ص ٩٤) ومثل فقرة تنتهى بإشارة عن الأسس التى اهتزت عند الترزى (ص ١٥٥) تفاجئنا هذه الاشارة، ولكنها سرعان ما تصبح بداية لحكاية كاملة، وهكذا إن الطابع الأغلب للفصول السردية هو الانتقالات الحكائية، ولكن هذا لايعنى أن الرواية عمارة ذات بنية عنقودية من الحكايات المختلفة التى لايربطها رباط واحد، والتى لا يتم بينها تراكم، وتطور بل سنجد مع ذلك هذا التراكم الذى يتخذ شكل تطور انحدارى لو صح التعبير، الذى ينتهى بفقدان ذات لذاتها واستسلامها للواقع.

ولهذا تكاد شخصية ذات وحكاياتها التى نتابعها فى تفريعاتها المختلفة فى الفصول السردية أن تعبر عن تأثير السياسات السلطوية العليا [بالمعنى الواسع للسلطة بما تضمه من نخب مصلحية مختلفة] تأثيرا ملموسا مباشرا فى القاعدة الاجتماعية الحية.

فذات هذا الكيان الإنسانى البسيط العادى التلقائى، المتزوجة من موظف صغير فى بنك، هو عبد المجيد، والتى يتاح لها فى مرحلة عبد الناصر أن تجد مسكنا ملائما فى عمارة ملائمة، تظل تحمل الكثير من الولاء ذى الأبعاد الوطنية والاجتماعية لهذه المرحلة، على خلاف زوجها، وتتحرك بنا الرواية الى المرحلتين التاليتين للمرحلة الناصرية فنتبين

حراكا اجتماعيا وتحولا قيميا يبد آن من مرحلة الانفتاح الاقتصادى ويتمثلان أساسا فى استشراء روح التطلع الطبقى والاستهلاكى والبذخى، نتابع هذا فى تفاصيل مغرقة فى دقتها بين سكان العمارة التى تسكنها ذات وفى موظفى الجريدة التى تعمل ذات فى قسم الأرشيف بها، بعد أن استبعدت من قسم المتابعة عقابا لها على استنكارها لاستبعاد صورة عبد الناصر من قسم المتابعة واتهامها نتيجة لذلك بالناصرية بل بالشيوعية. فى هذا المناخ الاجتماعى الجديد يتحول الكلام بين هذه الشخصيات بغير استثناء الى عملية بث إخبارى، وتتحول الأفواه – بتعبير الرواية – الى ماكينات للبث ولا يخرج البث عن أخبار وحكايات واشاعات تتعلق بأسعار البضائع أو بالفضائح الاجتماعية، أو بالمواقف الطائفية العدائية أو بالأحاديث الهامشية حول مشروعات تجارية خائبة. فى الماضى كانت الشكوى من صحافة الخبر السطحية أما فى هذه المرحلة فأصبح المجتمع كله مجتمعا إخباريا يفتقد الحوار الفكرى الحميم العميق، فلا تواصل جدى فيه، بل تكاد العلاقات بين الناس أن تكون علاقات بين أنماط وأقنعة ووظائف لا بين شخصيات إنسانية، وهكذا تبدأ ذات تنزلق من قيم عالم عبد الناصر الإنسانية – رغم ما كان يشوبها من بعض سلبيات بيروقراطية وفساد أيضا ـ إلى عالم غير إنسانى تستشرى فيه التطلعات الطبقية والعنف والفساد، وتنزلق فى تنافس مع جاراتها فى العمارة فى ما تطلق عليه الراوية اسم «الهدم والبناء» أى تغيير وتجديد مظاهر الحياة وأوضاعها فى أبسط هذه المظاهر حتى أعلاها من تغيير لبلاط الحمام وحوائطه وتجديدها حتى دعوة ذات زوجها الى السرقة، عندما تطالبه بأشياء يعجز عن تحقيقها قائلا «أعمل إيه .. أسرق؟ فترد عليه ذات : «وماله .. وفيها ايه» (ص ١٠٢).

فى الماضى كان يزورها عبد الناصر فى الحلم راضيا ثم أخذ يزورها غاضبا مستاء، وعندما انزلقت تماما فى عملية التطلع الطبقى ومباراة الهدم والبناء، بل أخذت تسمح بزيارات ليلية لزميلها منير فى غيبة زوجها، اختفى عبد الناصر من أحلامها. ولكن ذات ظلت تملك بقية من المقاومة. فعندما تكتشف فساد علبة الزيتون تسعى جاهدة لكتابة محضر بهذا فى قسم البوليس، وتضيع بين مكاتب بيروقراطية شتى بغير جدوى. ولا تكرر هذه المحاولة مرة أخرى عندما تكتشف فساد السمك والرنجة فى نهاية الرواية التى تسجل استسلامها وتكيفها النهائى مع الواقع السائلد وفقدان ذاتيتها الخاصة. على أن الرواية لا تقف بنا عند مستوى المجتمع السياسى النخبوى العلوى والمجتمع المدنى للفئات المتوسطة التى تمثلها ذات وسكان عمارتها وزملاؤها وزميلاتها فى الجريدة، بل تنتقل بنا الرواية الى مستوى أدنى شعبيا يتمثل فى خادمات ثلاث هن أم أفكار وأم عاطف وأم وحيد، كن يساعدن ذات فى بيتها على التوالى. وتكاد الخادمات الثلاث أن يمثلن فى حياة ذات أنماط الشخصيات الشعبية فى ظل الرئاسات الثلاث فالأولى طيبة خدوم معطاء، والثانية تخلط سوائل الأدوية بعضها ببعض، والثالثة تتغيب كثيرا عن عملها ويكاد يصل فسادها

الى حد السرقة، إنه انعكاس فى قاع المجتمع لما يتم فى مستوى النخبة الانفتاحية العلوية.

وهكذا تصبح نهاية الرواية مؤكدة وضرورية. لن تقوم ذات بأى جهد احتجاجا على سمك الرنجة الفاسد ولم يعد أمامها إلا أن تذهب - كالعادة - الى مبكاها المفضل .. المرحاض تنفرد فيه عن العالم وتبكى، فماذا تبقى من ذاتية ذات غير دموعها ومرحاضها المغلق عليها؟!

على أننا لو قصرنا رؤيتنا للرواية على هاتين البنيتين المتداخلتين: التسجيلية العلوية والسردية القاعدية، لفاتنا جوهر الرواية.

فالرواية رغم دلالتها السلبية المتمثلة فى هاتين البنيتين، تقوم على بنية ثالثة كامنة متغلغلة داخل البنيتين، ومتناقضة تماما معهما، وهى فى الحقيقة القوة المحركة لبنية الرواية عامة فى تجليها الثنائى، وهى ليست قوة محركة فحسب، بل قوة كاشفة، فاضحة ناقدة ساخرة للدلالة السلبية للبنيتين السردية والتسجيلية. هذه القوة هى قوة الراوى أو السارد للرواية. إن هذا الراوى أو السارد للرواية ليس مختفيا وراء أحداثها وشخصياتها وفصولها السردية والتسجيلية. ولكنه يبرز ويتجلى ويجهر طوال الرواية. بل يكاد أن يكون فى جانبها السردى خاصة له بصمته الدامغة فى أغلب فقراتها. إن ظهوره الجهير لا يتمثل فى مجردتعليقه على الحوادث أو توضيحه لما غمض منها، كما فى بعض الروايات وخاصة الكلاسيكية منها، ولكنه الى جانب هذا كله، يمثل قوة حكم وتحليل وتقييم وتهكم وسخرية ونقد طوال الرواية بشكل مباشر أو بغير مباشر. إنه يغوص داخل الشخصيات ليفسر سلوكها حاضرا ويتنبأ به مستقبلا، ويصف الأشياء فى كثير من الأحيان من خلال عينيه هو لا عينيها هى، وهو دائب التهكم والسخرية لكثير من المواقف وأشكال السلوك المختلفة، سواء بطريقة الحديث عنها، أو بالتعقيب المباشر عليها، بل لعله يخرج أحيانا من إطار الرواية نفسها ليتجه بحديثه مباشرة الى القارئ فعندما يتجنب - مثلا - ذكر كلمة بذيئة وإن تكن ضرورية يكتفى بالتلميح مؤكدا «أنها موجودة الآن على طرف لسان القارئ أو القارئة» (ص ١٢).

وهو الذى يملأ صفحات الرواية فى فصولها السردية بنسيج ذى طابع جنسى صارخ ممتزج بروح التهكم والسخرية، بل تكاد رؤية العالم فى الرواية أن تبرز خلال المعالجة الجنسية والتوصيف الجنسى والتفسير الجنسى والتعليق الجنسى وطغيان الحساسية الجسدية، كاشفا بهذا عن جانب الإحباط والعجز والحرمان والانحراف فى حياة العديد من شخصيات الرواية، ولهذا نرى الرواية تستخدم التورية للتعبير عن محاورها الجنسية الطاغية فضلا عن امتزاج البعد الجنسى ببعد السخرية والتهكم، ولهذا تسمى الرواية الدعارة باسم «الخدمة

العامة» والاستمناء «بالاعتماد على النفس» والتوتر خلف الملابس «بالخيمة المشرعة» أو «النتوء»، وما يخص المرأة «بالبضاعة» أو «بقدس الأقداس» والعملية الجنسية «بالموضوع إياه» على أن كلمة «إياها» أو «إياه» تصبح بديلا كامنا عن التصريح بأشياء يصعب التصريح بها.

ولهذا كذلك تتسم لغة الرواية فى أغلب الأحيان بالجمل الطويلة ذات العمق الدلالى ذى الأبعاد المتعددة على خلاف جمله الوصفية القصيرة الشيئية فى رواياته السابقة وفى بعض مواضع من هذه الرواية.

خلاصة الأمر أن الراوى يكاد أن يكون هو البطل الحقيقى للرواية، وهو قوة النقد والرفض والنقض لهذا العالم المتردى المنهار، وخاصة فى تمثله تمثلا مباشرا حيا فى شخصيات الرواية ومسلكها، وإن إنعكس هذا كذلك على الفصول التسجيلية، التى تشكل المفارقات الصارخة بين عناصرها نقدا ورفضا ونقضا كذلك – ضمنيا – لهذا العالم. والواقع أن الرواية تقدم صورة سلبية بالغة السلبية سواء فى إطار المجتمع السياسى النخبوى العلوى أو فى المجتمع المدنى القاعدى، ولا مجال فيها لأى شكل من أشكال المقاومة، فالشيوعى القديم «شيخ العرب» «الذى كان يقود التظاهرات عام ٤٦ أصبح مريضا عاجزا، وإضراب عمال السكة الحديد، وإضراب عمال حلوان لم يسفرا عن شئ»، وكذلك الأمر بالنسبة لتمرد جنود الأمن المركزى، إذ سرعان ما تم استيعابه وبرغم الموقف الوطنى الصلب الواعى لسعد حلاوة الذى احتجز رهائن يوم ارتفاع العلم الاسرائيلى فى سماء القاهرة، مطالبا بطرد السفير الاسرائيلى وغلق السفارة، فقد انتهى موقفه بمصرعه وطويت الصفحة، بل إن بعض تعليقات صحف المعارضة وحتى اليسارى منها لم ترتفع الى مستوى الموقف. لا شئ فى لوحات الرواية يبشر بخيط أمل مهما كان ضئيلا ولم تكن مقاومة ذات فى الرواية دفاعا عن صورة عبد الناصر، واحتجاجا على علبة الزيتون الفاسد غير مقاومة موقوتة انتهت بالفشل والاستسلام، إلا أنه برغم هذا، فإن الرواية تستبطن موقفا نقديا نقضيا حاسما – يتمثل ويتجسد فى موقف الراوية ومتابعته النقدية الساخرة المتهكمة لمختلف أشكال العجز والفساد والاستغلال والتبعية طوال فصول الرواية السردية منها بشكل مباشر، والفصول التسجيلية بشكل ضمنى.

وهكذا يصبح صوت الراوية وتدخلاته وتعليقاته المختلفة ولغته ذات الأبعاد المتنوعة هو الذات التى لاتفقد ذاتها، وهو الوعى الرافض المتحدى الذى يتلقف القارئ ويحميه من حالات الإحباط والفشل والفساد واليأس واللامبالاة وانعدام القيم فى البنيتين المتداخلتين فى الرواية السردية والتسجيلية. وعندما يجد العديد من الناس رجالا ونساء من المواطنين الطيبين البسطاء التلقائيين أنفسهم فى شخصيات الرواية، فهم ضحايا تماما مثل ذات وبقية

شخصيات الرواية من ضحايا المجتمع السياسى العلوى، والواقع المتردى الذى أفضى بهم الى الاغتراب والسلبية والانسحاب والتسطح والتطلع الطبقى العاجز المقهور، فإن الرواية بطابعها النقدى التهكمى الساخر، تعيد لهم وعيهم النقدى بذواتهم. إن الراوى فى هذه الرواية هو الذى يقيم مسافة «بين شخصيات الرواية وأمثالهم ومثيلاتهم من قارئى وقارئات الرواية، والذين يجدون أنفسهم فى هذه الشخصيات».

إن الراوى هو البعد الصراعى فى هذه البنية السردية للرواية الخالية من الصراع، وهو الشموخ الذاتى فى هذه البنية، التى تغترب فيها الذات ومختلف شخصيات الرواية وتستسلم، وتنهار. إن الراوى هو الدعوة الضمنية التحريضية فى الرواية للخروج من مرحاض الواقع الى أفق التحدى والرفض، وتحويل الدموع الى إرادة للتغيير، وتخطى حالة الاغتراب والفلاكة الى حالة الوعى والمقاومة والنهوض.

هذه هى ذات صنع الله ابراهيم. إنها تقبض بمختلف أساليبها الفنية الرفيعة المبدعة على لحظة تاريخية فارقة فى واقعنا السياسى والاقتصادى والاجتماعى والقيمى، فلا تكتفى بتقديم شهادة مخلصة شديدة الإخلاص، واعية عميقة الوعى، أو بتقديم «عرض حال» يتسم بالاستعلاء الجمالى والتطهر الرمزى، أو بالاحتماء بنقاوة ماض بعيد، أو بالالتزام بوسط ذهبى يقول كل شئ ولا يقول شيئا، إنما تتسلح ذات صنع الله ابراهيم بإبداع «الكلمة – الحقيقة» «الكلمة – الواقع» لتفجر الفعل التغييرى المبدع الذى أصبح فى حياتنا الراهنة ضرورة حياة.

ولهذا ليس غريبا أن تختلف آراء الكتاب المحترفين والمتخصصين حول هذه الرواية. فالرواية استمرار متطور للرواية الواقعية وللأدب الواقعى عامة الذى قيل منذ الستينات إنه قد غربت شمسه من أفق الأدب عامة، وما تزال حتى اليوم ترتفع المراثى السعيدة حول غروبه.

ولعل رواية «ذات» بالذات أن تكون بداية لحوار أكثر عمقا ورصانة، وشكرا لصنع الله على عطاياه المتجددة.

الفن بين المكان المطلق
والزمان الايديولوجى

قراءة فى رواية «إجازة تفرغ» لـ بدر الديب

كل رواية أو قصة أو قصيدة أو فيلم أو مسرحية أو سيمفونية أو لوحة أو تمثال أو غير ذلك من الاعمال الأدبية والفنية تبنى وتشكّل ذاتها فنيا، خلال موضوع ما، أيا كانت طبيعة هذا الموضوع. قد يكون الحب أو الحرب أو رحلة بحث عن شئ ما أو قضية، اجتماعية خاصة أو عامة الى غير ذلك. وقد يبرز ويطغى هذا الموضوع بعناصره وأحداثه وشخصياته على العمل الفنى أو قد يذوب ويغيب فى البنية العامة لهذا العمل. على أننا مع «إجازة تفرغ» لبدر الديب نجد أنفسنا إزاء «رواية» – وأضع كلمة رواية بين قوسين مؤقتا – تبنى ذاتها فنيا خلال موضوع هو الفن ذاته. فالفن مفهوما ومعاناة إبداعه هو موضوعها الرئيسى، بل موضوعها الذى يطغى على كل صفحاتها، سواء بتناول مفهومه تناولاً نظريا بشكلٍ يكاد يكون تقريريا تعليميا، أو بمعالجته كهدف تسعى أحداث «الرواية» الى معاناة الوصول اليه ببنيتها المتحركة المتنامية. وهناك العديد من الكتب التى تناولت حياة الأدباء والفنانين تناولاً روائياً فنيا. لعلى أذكر «الشبق للحياة» لاريك نيوتن عن حياة ڤان جوخ، ورواية «القمر والبنسات الستة» لسومرست موم عن حياة چوجان وإن أخفى اسم جوجان خلف اسم «ستركلاند»، الى غير ذلك من السير الأدبية والروايات عن الأدباء والفنانين. وقد نجد فى هذه النصوص الأدبية تركيزا حكائيا على حياة الأدباء والفنانين مع إبراز توجهاتهم الفنية. أما فى «رواية» بدر الديب فالتركيز يتم على الفن نفسه كمفهوم نظرى وكهدف للبنية الروائية. بل يكاد الفن أن يكون الشخصية الرئيسية فى الرواية. حقا هناك الفنان «حسن عبد السلام» الذى تنبنى الرواية على إفضائه الذاتى الذى يمتد بضع صفحات أولى من الرواية فى صيغة «الآخر» ثم ما يلبث أن يتخذ شكل مونولوج ذاتى طويل لا يتوقف حتى فصلها الخامس والأخير قبل تعليق الناشر كختام روائى للرواية نفسها. على أن مونولوج الفنان «حسن عبد السلام» هو مونولوج حول الفن ذاته، حول مفهومه عنه، ومجاهداته وتضحياته ومعاناته من أجل إبداعه. وقد نجد فى رواية سومرست موم بعض أوجه الشبه بينها وبين رواية «إجازة تفرغ»، لا من حيث البنية الفنية – فما أشد الفارق بينهما – وإنما بين المفاهيم الفنية وبعض مظاهر سلوك الفنان وقيم حياته فى كلا الروايتين. وسوف نعرض لهذا فيما بعد.

يكاد مدخل رواية «إجازة تفرغ» بل سطورها الأولى أن تكشف منذ البداية عن

موضوعها. فنحن نبدأ معها بإحساس برحلة انتقال الى «هناك». بل نحن «هناك». ولا نكاد نتعرف عمن تتحدث هذه الأسطر الأولى بقدر ما نتعرف على بل نعيش بشكل مباشر حى لحظة فنية. هكذا تبدأ الرواية، «كان البيت الذى اتخذه قريبا من ملاحات الاسكندرية عند المكس. وهناك تنساب الألوان على الأرض كأنها عروق فى جواهر. فهى تمتد وتتعمق وتنعكس وتتشتت وتمتزج ولكنها دائما موجودة حية نابضة. تعرف نفسها فى الصبح وتمرح وتجن فى الظهيرة، وتكاد ترتخى فى العصر استعدادا للغروب. وفى الغروب تجن من جديد قبل أن تهدأ وتذوب فى الظلمة الى يوم الغد. وكانت هذه الحياة للّون على الأرض شيئا لا يعرفه إلا من يسلم نفسه له» (ص ٧) نحن فى رحلة حيث الوَجود الحى للون الذى لاِ سبيل للإمساك به إلا بالتسليم له. ولا سبيل للتسليم له إلا بالقطيعة مع كل ماعداه». هكذا تبدأ الرواية بدءا يوشى بكل حركتها البنائية والدلالية المقبلة. لقد أصبح هو – الفنان الذى سنتعرف عليه بعد قليل – «هناك»، بعد ان قام بالقطيعة مع مجتمعه فى القاهرة، القطيعة مع هذه «القبيلة» من الكتاب والنقاد والشعراء والمتفننين وبقية الفنانين من نحاتين ومصورين ومزخرفين .... الذين كانت له علاقات مستقرة معهم، ولكنه قرر المغادرة، والترك والقطيعة. قرر أن يخرج على الاستقرار معهم. أن يغادر هذه «القبيلة» وأن ينفرد وأن يتوحد للون الحى، الفن. لهذا ذهب الى هناك «واتخذ بيته هناك» (ص ٨) لم يقل واتخد «بيتا» هناك، بل «اتخذ بيته» أى أصبح هناك مستقره الذاتى النهائى بعيداً عن هذا المستقر الجماعى. لقد تخفف من كل شئ كأنه «يتعرى ويتوضأ ليصلى، ولكنه لم يكن يتوجه إلا الى نفسه، ولم يكن ينظر إلا الى ماهو بداخله؛ (ص ٩). وكان البحر أمامه يمتص كل الأحداث العابرة ولا يبقى له إلا ما هو أبدىّ بحركته الدائمة الثابتة، فكان إبداعه الأول، كتلة وضعها أمام البحر » كأنها خرجت من البحر لتراه، «تراه هو فقط»(ص ١٠). «إنها توجد وتتنفس ولا يستطيع الزمن أن يقتنصها» ص ١٣. وهكذا منذ البداية نتبين مفهوم الفن وحقيقته. إنه الإيجاد، الوجود الحى، المغاير للوجود الخارجى. لولا أنه جاء الى «البحر»، لولا عزلته لما استطاع أن يبدع فنا. ولعل البحر هنا أن يكون الحركة الدائمة الثابتة فى آن، والمنعتقة من كل قيد، وتعود بنا بنية الرواية الى القاهرة لنتكشف أسرار هذه العزلة ودوافعها. فنصعد معه الى شقة فى الدور السابع من عمارة يملكها عربى ثرى تطل على النيل. فى هذه الشقة سوف يجد «قبيلة» المثقفين الذين يتشدقون بشعارات ثورية هم أبعد الناس عنها، بل أعدى أعدائها. «يمضغون هذه الشعارات كما يمضغون اللبان وكما يستمنون» (ص ٢٠). هذه هى ثمرة تأميم الثورة للثقافة! هكذا يقول لنفسه، ثم لا يلبث أن يتراجع عن الصعود إليهم وينزل. ويكون هذا النزول الخطوة الأولى فى رحلته الصاعدة الى هناك، حيث عزلته عن مجتمع المثقفين فى القاهرة وقطيعته معهم. إنها إذن ليست مجرد رحلة تفرغ للفن بل هى رحلة نقد ورفض لواقع هؤلاء المثقفين

وللشعارات السائدة، بل للسياسة السائدة وإن تسمّت باسم الثورة. فضلاً عن نقده للتوظيف البذخيِّ السفيه للثراء العربى النفطى. ثم تكون الخطوة الثانية فى لقائه مع رئيس تحرير المجلة التى يعمل بها، والذى يوافق على منحه إجازة تفرغ من عمله لفترة، بشرط أن يواصل إرسال لوحاته الى المجلة، ويركب القطار الى الاسكندرية، الى البحر، الى العزلة، الى التفرغ للفن. يصل الاسكندرية صباحا، يجلس الى مطعم ليتناول إفطاره. وجد أمامه وجها مرهقا لمن تصوره بحارا عائدا لتّوه من الميناء. يأخذ فى رسمه وهو لا يدرى أنه إنما يرسم وجه من ستنتهى حياته على يديه، وينتهى به مونولوجه الروائى الطويل. إنها أولى المصادفات التى يتشكل منها الفن والحياة معا. بهذا المدخل العام للرواية الذى نسج فصلها الأول، ننتقل الى الفصل الثانى الذى يعد من أهم فصولها، ذلك أنه فصل الأزمة التى يعانيها الفنان بين مفهوم يراه للفن وعجز وحصر عن تحقيق هذا المفهوم. وهكذا يتفاعل فى هذا الفصل الصراع بين الفن والواقع اللذين يقع الفنان بينهما صريعا. أكثر من أربعين سنة فى صراع متصل لا ينقطع لصناعة الفن، (ص ٤٩). ولكن من أين تنبثق الأزمة؟ من مفهومه للفن، أو من مسلكه فى الواقع؟ لقد تخلى عن «القبيلة» الثقافية، المغرقة فى السطحية والادعاء والفساد، وابتعد عن عمله «العملى»، عن استكشافاته التى لا قيمة لها، تفرغا للفن الحق. وكان من قبل قد تخلى كذلك عن الناس، بل عن أقرب الناس إليه، تخلى عن عائلته، عن أمه وزوجته، بل عن الحب نفسه. أما عن الناس، فالناس عنده «معنى غريب عام لا يعرف أن يتعامل معه إلا فى ظواهر عامة (...) أو لعله هو نفسه لديه عجز طبيعى عن معاشرة الناس والتعرف عليهم والتصرف فى طرقاتهم والقدرة على أن يصبح واحدا منهم، (ص ٤٠) كان يرى الناس جميعا «كتلاً ومساحات ميّتة لا حركة فيها ولا لون. وكان عليه أن يعمل فيهم كى يصبحوا بشرا أو أحياء أو ذوات معنى. وضحك من ذوات المعنى وذوات الأربع وأحس أن البهائم برباعيتها أكثر التزاما وحرصا على نفسها من البشر الذين يراقبهم (ص ٥٠) كنت دائما أسعى لفصم علاقتى مع البشر» (ص ١٥٤) هكذا كان موقفه من الناس وعلاقته بهم. ولم يكن الأمر يختلف كثيرا عن علاقته وموقفه من أقرب الناس إليه. عائلته. مات أبوه مبكرا، كفلته أمه، ضحت بكل شئ من أجله حتى يتعلم. «كانت تحمل بقجة وتدور على البيوت وتبيع الملابس والحلل وأدوات الزينة والشباشب الى نساء البيوت» (ص ٦٦) لتوفر له حياة هادئة سعيدة وليكمل تعليمه. ولكن جاءت اللحظة التى أحس فيها أنه لابد أن يزيحها عن طريقه. وكذلك الأمر مع زوجته، قتلها إهماله لها. ماتت أثناء ولادتها لطفلته التى ماتت معها. وسقطت أمه بعد ذلك «بين الحياة والموت» كان مسلكه مع أمه وزوجته مسلك من يريد أن يتحرر منهما ليتفرغ لفنه. «أريد أن يقع ما وقع، لأن انتظاره ثقيل. لان شيئا ما فيه سيغيرنى، سيدفعنى الى حرية أخرى، الى قطع وبتر، كأننى أريده» (ص ٥٦).

ولم تكن المرأة فى حياته إلا وسيلة للمتعة، ومصدرا للإبداع الفنى؟ «ولى سرب طويل من النساء دخلت أجسادهن ولا أكاد أذكر عنهن الآن إلا ما أمسكت به من ضوء أو لون أو حركة» ص ٥٣ فى إيطاليا التقى بلويزا، زوجة برتينى أستاذه فى الفن. انتزع جسدها من زوجها وامتلكها امتلاكا حادا. كانت علاقة حميمة حميمة. ولكن الشبق الجسدى المجنون كان ربانها. وعندما كان جسدها يغيب عنه كان يبحث عن جسد امرأة أخرى. أقام علاقة مع فتاة من فتيات الليل سرا دون علم لويزا. وكان أن فقدهما معا فى لحظة فضيحة صاخبة. لم يكن يعرف الحب. لم يكن يعرف «الاتصال والديمومة والتضحية وهذا الإنكار للذات الذى يبدو أنه المعنى الغائر الذى يفترضه الناس للحب، أنا لم أنكر ذاتى أبدا» (ص ٧٤). لم تكن لديه أى قدرة حقيقية على الحب والتضحية. (ص ٨١) التضحية من أجل الناس، ولكنه كان يضحى بالناس من أجل الفن! وهكذا قامت عنده هذه الثنائية الحادة الفادحة بين الحياة والفن، بين الناس والفن. «أكاد اختنق من هذا الانشغال السخيف بالحياة» (ص ٦٣) ضحى بأمه، بزوجته بلويزا، بعلاقاته الاجتماعية من أجل أن يكرس حياته للفن. ومن رفضه للواقع الحياتى العادى ونقده للواقع الاجتماعى تبرز الدلالة التى يراها للفن. فالفن هو المقابل لهذا كله. «أنا لم أطمع فى حياتى فى غير الفن» ص ٥٢. كان الفن كبرياءه التى يرتفع بها فوق كل شئ. فما هو هذا الفن الذى يجعله فوق الحياة وفوق الإنسان؟ فى هذا الفصل وفى ما يليه من فصول، نستطيع أن نحدد معالم وتضاريس هذا الفن. على أنها لاتخرج فى الحقيقة عما يكتب عامة عن الفن الحديث. والرواية تعرض لمفهومها للفن بشكل نظرى تقريرى تعليمى، كما سبق أن أشرنا، على لسان الفنان فى إفضاءاته، وهو فى الحقيقة فنان ثرثار فى تدفق حديثه الذى لا ينقطع عن الفن حديثا نظريا ممزوجا بمعرفته بتاريخ الفن معرفة تفصيلية فضلاً عن استعانته الدائمة بالأساطير اليونانية. على أن الرواية تعرض كذلك لمفهوم الفن من خلال رؤية الفنان للحياة من حوله، ومن خلال معاناته لإنجاز العمل الفنى الذى يتحرك فى نفسه. ونستطيع أن نتبين رؤيته الفنية فى المعالم التالية: الفن هو هذا «الجنين الخرافى» (ص ١٤٢)، هو إيجاد لوجودٍ؛ ليس هو الوجود الواقعى الخارجى، بل هو وجود يتحقق ويتجسد فى مقابل هذا الوجود الواقعى، وهو مغاير له ومستقل عنه. قد يستمد عناصره من هذا الوجود الواقعى، وقد يشير إليه، ولكنه رغم هذا مغاير له فى وجوده المستقل الخاص، وفى هذا الوجود المتحقق وفى هذا الاستقلال وهذه المغايرة تكمن القيمة. ولهذا فهو بعيد أن يكون محاكاة للواقع، وبعيد كذلك عن أن يكون تعبيرا عنه لأنه قائم بذاته لا بغيره على حد قول الفلاسفة. إنه ليس تعبيرا عن شئ، ولا يحمل رسالة لشئ. إن الناس هم الذين (يغلّفون الفن بعازل من المعانى والقيم ويسمونه رسالته وفى هذه الأرض البور التى لاتنتج عملاً (يقصد مصر) يزرعون كلاما مكرورا لايمنح ثمرا ولا ظلاً عن أثر الفن وفائدته ودوره فى

التعبير عن الجماهير. إن الفن فعل فاعل وليس تعبيرا» (ص ٤٢) إنه مجرد إيجاد، مجرد فعل، إيجاد مستقل، وتحقق مغاير. ولهذا كان العمل عامة، والجسد بوجه خاص دلالة بارزة طاغية فى الرواية كلها. ولهذا كذلك كان فعل «الإمساك» هو الفعل الذى يكاد يكون طاغيا لا فى ارتباطه بالإمساك الحسى المباشر، وإنما فى ارتباطه دائما – باستثناء مرة واحدة سنذكرها فيما بعد – بما هو معنوى. الإمساك باللون، الإمساك بالشكل؛ الإمساك بالمركز، الإمساك بالمعنى، الإمساك بالفكر، الإمساك بالحقيقة. بفعل الإمساك هذا يصبح للعمل الفنى وجوده المستقل، وكيانه المغاير الخاص. ولهذا كذلك كان من الطبيعى أن يرفض هذا المفهوم الإطلاقى للعمل الفنى، كل محاكاة «فالفن لا يحاكى ولكنه يستعمل الواقع، ليفعل، ليفعل فعلاً مستقلاً له وجوده الخاص» (ص ٤٣) وبالتالى فهو لا يتحقق فى شكل حكائى، لأن الشكل الحكائى يقربه بالضرورة من المحاكاة. «كنت دائما فى الفن أرفض الحكاية والمحاكاة وكل محاكاة حكاية وكنت أعتقد ومازلت أن التعبير عن الشعور والعواطف وتعقيد الشخصيات وجوانب النفس ليس من مهام الفن» (ص ٨٦ – ٨٧).

ولهذا فليس هناك فن تمثيلى أو فن غير تمثيلى. أنا طول عمرى فى مكان ولا يمكن أن أكون فى زمان أبدا (ص ٤٣) فلا زمانية للفن. صفة الفن الجوهرية هى المكانية. «فكل وجود منفى بالزمان. وعندما نقرر له قيمة، نحصره فى المكان ونصطرع كى لا يأكله مرور الزمان» كما يقول مؤلف «إجازة تفرغ» فى عمل آخر من أعماله الشعرية هو «أقسام وعزائم» ص ٤٠ [أصدقاء الكتاب – يناير ١٩٩٠] ويعبر عن هذا فى روايته بتعبير آخر هو «بالوعة الزمن» إن العمل الفنى مكان فى المطلق وليس زمانا. ذلك أن الفن حاضر أبدىّ ليس ماضيا وليس مستقبلاً «إنه حضور دائم» (ص ١٠٠)، ولا يتصف بأى عامل من عوامل الزمن، إنه مكان مطلق يرفض أن يتصف بأى عامل من عوامل الزمان. كأن يتصف بأنه ثورى أو تقدمى أو رجعى أو حتى سيريالى أو تجريدى. فعندما أعمل – كما يقول الفنان فى الرواية – «لا أكون ابنا ولا زوجا ولا حتى رجلاً، وإن امتلأت بالرغبة والشهوة للجسد» (ص ٤٤ – ٤٥). ولهذا كذلك فالفن خال من كل قيمة أخلاقية. فالأخلاق تتجسد فى الفعل الإيجادى نفسه للفن. أما الفعل الأخلاقى «فهو نوع من العبودية للآخر، يبيع فيه الإنسان نفسه بعملات خلقية لا تجدى شيئا ولا تصنع شيئا ملموسا واقعا منفصلاً فى الخارج» (ص ١٠٩) «إن الإضافة الى الوجود هى الأخلاق فعلاً» (ص ١١٠) وليس ثمة معنى أو قصة أو موضوع فى الفن. إنها جميعا تتحقق فى الشكل المتحقق فنا، تتحقق فى «هذا التوازن العجيب المعجز والتداخل الحميم بين المساحة واللون، بين تركيب الحجم والحركة الممسوكة فيه» (ص ٥١) ولهذا يستمد الفن قيمته من أنه صانع القيمة، صانع الوجود. «وكل نشاط غير الفن هو نشاط ناقص، هو عجز عن الإكمال والإنجاز لصناعة الوجود» (ص ٨٩) والصدق المطلق مستحيل فى الحياة فهو

لايتحقق إلا فى الفن. وعندما يتحقق ويتم ينفصل عن «الإنسان» (ص ٩٢) الفن إذن هو القيمة المطلقة وهو المستحيل المتحقق. ولهذا سنرى الفنان فى فصول لاحقة يرفض المعمارين اللاهوتى والفلسفى للكوميديا الإلهية لدانتي، ولا يجد فيها من قيمة إلا ما بداخلها من تفاصيل، ويفضل عليها «ألف ليلة وليلة» لأنها خالية – فى تقديره – من أى بناء لاهوتى أو فلسفى «وكل ما فيها من صور هو فن مجرد واقعى» (ص ١٥٨) واقعية الفن لا واقعية الواقع الخارجي. حقا إنها مليئة بالحكايات، ولكنها تخترق بصورها محرمات الواقع وتتجسد تفاصيلها الحسية فى وقائع فنية. «إنها مذهب فنى للعمل دون إطار لاهوتى أو فلسفى، ودون مغزى محدد إلا التجربة الحية نفسها»، (ص ١٦٣ – ١٦٤) «إن اللعنة هى التى تحيل الفن الى حكاية، والتى تجعل من الشكل معنى، ومن اللون والحركة مغزى، إنه العدم الذى يأكل الوجود، وهو الدلالة التى تنتهى عندها الكينونة» ص ١٦٨ الفن إذن هو الوجود القائم بذاته وهو الكينونة المطلقة دون دلالة محددة. ولهذا عندما يصنع الفنان فى الرواية ثلاث لوحات لقصة «وردان الجزار» استلهاما من قصص ألف ليلة وليلة، ويتبين ما فيها من طابع حكائى، يرفضها بعد إتمامها، ويحس أنه أسلم الفن وأنكره كما فعل يهوذا بالمسيح، وتتفاقم أزمته، أزمة التطلع الى الابداع الحقيقى الذى «يمسك بجمرة الفن ووجوده» (ص ١٨٩).

وتتمثل هذه الأزمة لا فى عجزه عن إبداع هذا الوجود المستقل المفارق، وإنما فى ما يشعر به داخل نفسه وفى أصابعه من عجز. لقد ضحى بالمجتمع وبالعائلة وبالحب من أجل مفهوم الفن الذى يعتقده، وها هو ذا عاجز عن إبداع هذا الفن، وهكذا أخذت نفسه تمتلئ بإحساس قاهر بالخطيئة، خطيئة ما فعله مع زوجته، مع أمه، مع لويزا. هل هذا الاحساس بالخطيئة هو الذى يقيم فى نفسه هذا العجز عن الابداع؟ أم هى عقيدته الفنية نفسها وما تولده من إحساس متضخم بالكبرياء وتعزله عن كل شئ عدا مسعاه الفنى هى سبب هذا العجز؟ وبين الإحساس القاهر بالخطيئة، والرغبة الحارقة فى الإبداع، يقوم العجز والحصر وتمتد الصحراء فى نفسه ويمتلئ فمه وأصابعه بالرمال، وحياته بالخلاء والفراغ. تفرغ من أجل الفن، أم فراغ من كل شئ حتى الفن نفسه؟! إن الواقع ينتقم من الفن، والخطيئة تطارد الإبداع، والصحراء تجمّد حركة البحر. وبين هذه الثنائيات المتضادة تتفاقم معاناة الفنان فى هذا الفصل الثانى وتتحرك بنيته التعبيرية. ولكننا نلمح ثنائية أخرى هى أقرب الى التوازى المتآلف منها الى الثنائية المتضادة. إنه هذا التوازى المتآلف المتوافق المتزامن – الذى أشار إليه هذا الفصل إشارة سريعة وإن كنا سنلمح تطوره وتعمقه فى فصول لاحقة – بين أزمة معاناة الإبداع الفنى لدى الفنان وأزمة معاناة الواقع المصرى من النكسة العسكرية عام ١٩٦٧. كانت زوجته تموت فى المستشفى «فى أغسطس الثانى للنكسة» (ص ٩٢) و«أذكر هذه الأيام .. أيام السواد الحالك والتمزق فى مصر» (ص ٩٣). وفى

هذه الأيام كان يرسم لوحات متكررة متعددة تعبر عن قدرة الروح على الانطلاق «كأنما كنت أريد أن أخرج وحدى من النكسة ومن الموت الذى يشدنى إليه» (ص ٩٤).

ومن ثنائية الخطيئة والفن، والتوازى المتآلف بين الموت فى واقع الفن والنكسة العسكرية فى الواقع الخارجى، ومن التوازى المتجانف بين الموت والنكسة من ناحية والحرية والاتصالات والابداع من ناحية أخرى، تتشكل بنية هذا الفصل الثانى من الرواية. ولم يكن هناك من سبيل لحل هذا التشابك بين التضاد والتآلف إلا بالتطهير من الخطيئة، وبتجاوز النكسة. ولهذا كان من الطبيعى أن يكون الفصل الثالث هو فصل الاعتراف والتطهير تمهيدا للصعود فى الفصل الرابع نحو فردوس الإبداع الذى سيجيء ناقصا غير مكتمل فى الفصل الخامس، وهو كذلك فصل حرب الاستنزاف لتجاوز النكسة هذا التجاوز الذى سيجيء كذلك ناقصا غير مكتمل ليؤكد استمرار الأزمة انتظارا لمعجزة الإكتمال والتحقق فى الفن والواقع على السواء.

على أنه فى هذا الفصل الثانى يأتى حدث عابر لا أستطيع أن أجزم ما إذا كان خطأ غير مقصود فى صياغة المؤلف لصورته، أم إنه خطأ مقصود فى صياغته، أراد به المؤلف أن يجعل منه رمزا من رموز الرواية! فى ذكريات طفولة الفنان، كانت رحلته مع جده فى الصحراء على أطراف حلوان. كان يمشى معه. كان الوقت غروبا فيأخذه جدّه فى الصلاة «يتجه الى الشمس ويصلى فى هدوء وصمت. أسمع غمغمة الآيات وانتظام أمين والدعوات التى تصعد مع ارتفاع الجسم وسجوده» (ص ٥٩). إنها إذن صلاة إسلامية، صلاة المغرب، وعند الغروب فى حلوان لا يكون الاتجاه فى الصلاة الإسلامية نحو الشمس فى مغربها، وإنما نحو الجنوب الشرقى حيث القبلة. هل الأمر خطأ فى التصور الجغرافى لكاتب الرواية، أم إنها فلتة تعبيرية فى ذاكرة الطفل الفنان مستقبلاً، هى جزء من السياقين الوجدانى والدلالى للرواية؟! ففى مثل هذه الرواية ما كان للصلاة، أى صلاة، أن تكون إلا فى اتجاه الشمس، شمس الفن، شمس الإلهام، شمس الإبداع، وشمس التراث المصرى الدينى العريق الذى نحسه فى الرواية بعدا عميقا من الأبعاد الثقافية للفنان. إن الفن عنده صلاة. «كأنما هو ينوى ويتوضأ ليصلى. ولكنه لم يكن يتوجه إلا الى نفسه. ولم يكن ينظر إلا الى ما هو داخله» (ص ٩).

مع الفصل الثالث تبدأ محاولته للخروج من جحيم الإحساس بالخطيئة والوقوف على أبواب «المطهر» (ص ٩٩) ويتضاعف فى هذا الفصل الإحساس بالطابع المسيحى لرؤية الفنان ولإيمانه، مما يكاد يعطى الرواية فى هذا الموضع وفى مواضع أخرى معمارا وجدانيا لاهوتيا مسيحيا ينتقده الفنان فى الكوميديا الإلهية ويعتبره نقيصة فى بنيتها الفنية كما سبق أن أشرنا. «إن فى قلبى وروحى جذوة دافئة طيبة مازالت متوهجة. وفى أعماق

بدنى تطلع دائم لفرحة السماء فى أعلى الجبل (...) إننى أحس الفن قادما بالضرورة كأنه النعمة. وأن علىّ أن أرعى إيمانى كما يرعاه المعذب فى المطهر» (ص ٩٩).

ويغوص بنا الفنان فى الكوميديا الإلهية مع لويزا، وخاصة فى النشيد التاسع وبالطبع « أناشيد الكبرياء فى العاشر والحادى عشر والثانى عشر» . هل كان ما اقترفه ويقترفه خطيئة كما تقول لويزا، أم خطأ كما يعتقد هو (ص ١٠٤) على أن المهم هو الاعتراف تخلصا وتطهرا من الخطيئة. بهذا يعترف؟ كانت حاجته أن ينكر وأن ينعزل وأن يصوغ هذا التناقض القائم فى داخله بين الواقع والفن ليصل بهذا الى العمل الذى يريد أن يعود إليه بيسر وبساطة (ص ١٠٨) إنه إذن العمل، نعم لا شئ غير العمل نفسه سبيلاً للتطهير. «لم يكن فى حاجة الى فلسفة أخلاقية أو الى فلسفة سلوك» . «كنت أبحث عن فلسفة أو رؤية للعمل» (ص ١١٠). و«إذا كان لى أن أعمل وإذا كان ممكنا أن أعمل فلابد لى أن أغير كل هذا الكون» (ص ١٩٣). ماذا يغير؟ وأى كون يغيره، فما أكثر الأكوان! هل يذهب الى القاهرة التى تركها وأصبح لا يريدها بل يكرهها «كل شئ هناك زائف مصنوع غير قادر على أن يعترف بما فيه من نقص واضطراب وحيرة وتقاعس» (ص ١١٤). ماذا يعنى بالنقص، وماذا يعنى بالتقاعس بالذات، أى التقاعد عن العمل؟ من هذا «التساؤل – الاعتراف» ، نلج من جديد الى ساحة التوازى بين واقعه الذاتى المأزوم المتطلع الى خلاص، الى عمل، وواقع مصر. «عندما كان عبد الناصر يقول فى يوليه الماضى إن انتخابات المرحلة الأولى اختبار للاشتراكية، كم كنت بعيدا عن هذا الاختبار» (ص ١١٤ – ١١٥). كان قد ابتعد بالفعل عن كل اختبار أو اختيار آخر فى الحياة السياسية أو الاجتماعية أو الفنية. فقد مع ٦٧ أى ثقة فى وعد أو عمل. «كنت أحس أن كل الهرج الكبير الذى صاحب إعادة البناء لن يؤدى الى شئ لأنه يتم فى الخفاء ومن سلطة علوية ويعدّ عدوان السويس الذى وقع يوم ١٠ يولية مثالاً صارخا على إهمال الأمة والعدوان على وعيها وعلى قدرتها على المشاركة فى المعركة والحكم والقرار» (ص ١١٧) إذا كان لابد من الحرب فأين كنا طوال ١٦ عاما!؟ ألسنا نعيش فى نكسة جديدة بهذه الحقائق المخفية وبالسجون المليئة بالمعتقلين وبالتعذيب! عبد الناصر يقول إن العام القادم عام ١٩٦٩ هو عام المواجهة والبناء، فهل كنت أتوقع أن يكون هذا العام هو عام الحصر والتوقف لى فى «الروح والفن» (ص ١١٩) القضية إذن بالفعل هى قضية العمل، فى الجبهتين المتوازيتين المأزومتين: جبهة الواقع المصرى المتقاعس وجبهته هو الداخلية الباطنية الممزقة العاجزة. كيف الخروج من هذا التوازى بين أزمة الواقع وأزمة الفن. ماذا يفعل؟ وتأتيه الاجابة من خارجه. رسالة من رئيس التحرير تفرض عليه السفر الى جبهة القتال المشغولة بحرب الاستنزاف. وهكذا تتحول الرواية من التوازى بين الفن والواقع الى الامتزاج العملى بينهما، وينتقل الى الجبهة مع ثلاثة رتب عسكرية يرسم وجه أحدهم وهو عبد الحى وهم فى طريقهم الى الجبهة.

فهل أخرجه «العمل» فى الجبهة مما به من عجز وحصر؟ حقا، لقد وجد «العقيد» يشاركه الرأى فى أعضاء الاتحاد الاشتراكى، التنظيم السياسى للثورة. وأخذ يندمج فى العمل اليومى للجبهة ويشارك فى كل الأعباء المطلوبة. ولكنه يتبين أن «كل أولئك الجنود على الجبهة بقوادهم العظام على كل المستويات يعيشون كما كنت أعيش فى حالة حصر (...) جعلتنى أرى نفسى على نطاق أوسع وكأننى صورة مكبرة لما يحدث فى الجبهة» (ص ١٣٢ – ١٢٣) كانت هناك ضربات موفقة شديدة «ولكنها لم تكن عملاً» (ص ١٣١). لماذا؟ ليس ثمة إجابة واضحة فى الرواية. على أن الجبهة تحرك فى نفسه الاستعداد للعمل الفنى غير الاسكتشات الخفيفة التى كان يرسلها للمجلة. ثم يقع الحدث الذى يستطيع أن يولد فى نفسه العمل الفنى الذى يتطلع إليه. يخرج الثلاثة الذين جاءوا به الى الجبهة فى مهمة الى الشاطئ الغربى. صاحبهم الى قرب الشاطئ وهم ذاهبون، وراح ينتظر بعذ ذلك عودتهم قرب الفجر. وعادوا. ولكن أية عودة! عاد اثنان منهم فقط. أما الثالث، عبد الحى بالتحديد فعاد شهيدا غارقا فى دمه. هل لهذا أطلقت عليه الرواية اسم «عبد الحى»؟ ويقرر فناننا العودة الى بيته، الى الاسكندرية «لأنفرد وحدى باللون لاثبت عودة الفجر» وعندما انتهى منها كان راضيا «حزينا». وضع فيها «العودة» كما رأها، وكما يراها بكل ما تعنيه رؤيته من معنى سياسى وفني. وكان راضيا وحزينا وهو يرسل لوحته الى رئيس التحرير ملفوفة بأوراق الجرائد القديمة وأخبار حرب الاستنزاف وخطب عبد الناصر. لعل الرضى أن يكون بإرسال لوحته للنشر، أما الحزن فلعله لأنها كانت ملفوفة بما يتعارض مع رؤيتها! وفى اليوم التالى يتلقى – راضيا حزينا كذلك –كلمة من رئيس التحرير يخبره فيها أن اللوحة رائعة وعظيمة، ولكنه لايرى وضعها فى المعرض ولا تصلح غلافا للمجلة! كان راضيا بتقدير رئيس التحرير للوحة، وحزينا لرفضها مع ذلك، لماذا رفضت، وهل كان من الطبيعى أن ترفض؟ أم هل كان من المنطقى أن تقبل؟.

هكذا نجد أنفسنا فى هذا الفصل فى قلب حدث كبير هو حرب الاستنزاف وفيه وبه يتم التخلص من الحصر والعجز بالإبداع، ولكن لا يتم التخلص من الحصار المضروب على الإبداع. هل سينتكس الفنان نتيجة لهذا ويعود الى حالتى الحصر والعجز؟ فلنحمل سؤالنا هذا الى الفصل الرابع. على أننا قبل ذلك نحب أن نلاحظ أمرين: الأمر الأول هو أن خروج الفنان من حصره وعجزه فى الفصل الثالث وتفجر الإبداع فى نفسه وتحققه إنما كان ثمرة المعايشة والتفاعل مع الحدث الكبير ومع العلاقات الإنسانية والمأساوية التى كانت تزخر بها جبهة هذا الحدث الكبير. وهذا ما يشكل دلالة فى العلاقة بين الفن والواقع كتعبير عنه وموقف منه قد تختلف مع المفهوم الإطلاقى للفن. أما الأمر الثانى فهو هذا التوازى الذى حاول هذا الفصل ان يقيمه بين حالة الحصر عند الفنان ومايحدث فى جبهة حرب الاستنزاف بوجه خاص. وهو يبدو فى الحقيقة توازيا مفروضا مصطنعا لا يثير اقتناعا

فنيا. فلم تقدّم الرواية نفسها أى معالم للحصر فى الجبهة أو اللافعل فى الجبهة. واستشهاد عبد الحى ليس حصرا، وإنما هو معنى من معانى الفعل البطولى الممهّد لفعل أكبر. ولكن لعل الحكم بالحصر على حرب الاستنزاف أن يكون تعبيرا عن معرفة وإحساس لدى «الفنان – المؤلف» لم تتضح معالمه فى الرواية أو لعله أن يكون استباقا لما سوف ينجم عن حرب اكتوبر فيما بعد [هذه الحرب التى تأسست على خبرات حرب الاستنزاف] من تحرير ناقص بل تحرير مهدر. هل تحتمل هذه اللحظة الروائية أن تحلّق بنا نحو هذا الأفق البعيد من الإرهاص والتوقع؟ قد نجد فى الفصل الرابع ما يؤكد أو يدحض هذا التساؤل. وإن كنا فى هذا الفصل الرابع نتوقع أن ينتقل بنا فناننا ببنية روايته الى «الفردوس» بعد معاناته للخطيئة، وبعد تطهره بالعمل الفنى «عودة الفجر» رغم رفض السلطة السياسية (لا الجماليّة) لهذا العمل، بل بالأحرى بفضل رفضها هذا العمل، فلو أنها قبلتْه لكان الأمر يدعو الى الشك فى قيمتيه الفنية والدلالية بحسب ما وجهته الرواية من نقد للأوضاع والقيم السلطوية السائدة!.

يكاد البدء الحقيقى للفصل الرابع أن يكون تحليلا للوحته «عودة الفجر». وهو تحليل يكاد يشير الى دلالتها. إن بقع الدم على يد عبد الحى هى مصدر الضوء فى اللوحة، لأنها «على دكنتها (...) وفى عمقها كأنها تشير وتشد كلمة الشط الشرقى ووهم ما عليه من مواقع راسخة ثقيلة، تشد الروح والعين إليها فى تماس اتجاه القارب المسحوب المقترب اليّ على الشط» (ص ١٤٣) ألا توحى هذه الكلمات بهشاشة وجود العدو الاسرائيلى على الضفة الشرقية وضرورة اتجاه قواربنا المقاتلة إليه!؟ إن الفنان هنا لا يكتفى بالحديث عن لوحاته بالإمساك بحركة اللون فيها، وإنما يعرض لدلالتها، بل أكاد أقول لمضمونها. بل يعترف بأن «معنى الحكاية والمنظور لا يمكن مع «عودة الفجر» الخلاص منه أو أكله» بقصد استيعابه فى تجريد لونى خالص. أى أنه يقر فى هذا المجال، وفى هذه التجربة الحية، ضرورة الحكاية والمنظور بما يتعارض مع مفهومه الإطلاقى للفن فى الصفحات السابقة. ولعله لهذا نراه فى الفصل الخامس بعد ذلك يكاد يتنكر لهذه اللوحة. بل يحمد الله انهم قبضوا عليها وحجبوها، مفسرا ومبررا ما جاء بها من محاكاة حكايته بأن ظروف الحياة قد أرغمته على ذلك!! (ص ١٨٩).

ويواصل تفسير لوحته فى هذا الفصل الرابع بتفسير رفضهم لها. وهنا تبلغ إدانته السياسية والفكرية للمرحلة الناصرية حدا بعيدا يصل الى حد القذف. فهو يشير الى ما صرح به عبد الناصر فى موسكو «لقد أخذنا الأسلحة ولم ندفع مليما واحدا.. البعض هدية والباقى سندفع ثمنه على أقساط طويلة الأجل» ويعلق الفنان فى الرواية قائلاً «هل هذا صحيح فعلاً ... هل بدأت «عودة الفجر» تدفع هذه الأقساط مباشرة برفضها» (ص ١٤٣

– ١٤٤). أى أن رفض اللوحة (الفن الخالص الصريح النقدى) هو القسط الذى ندفعه ثمن الأسلحة (العلاقة السياسية والايديولوجية) لموسكو! أو على أقل تقدير: إن رفض هذا الفن الصريح النقدى مرتبط بعلاقتنا بالاتحاد السوفيتى، أو بتعبير أكثر شفافية إنه نقد ورفض للعلاقة بين الفن والإيديولوجيا، وهو نقد ورفض للحكم على الفن من الزاوية الإيديولوجية أو الشعارية الآنية. وهذا مايتسق بغير شك مع المفهوم العام للفن الذى يسعى الفنان الى تحقيقه.

على أن الرواية فى هذه اللحظة من بنيتها الفنية تتحول كذلك الى أحكام تقييمية خطابية مباشرة تتعلق بالرقابة التى تفرضها ثورة يوليه على الحقائق «إن أعمال القوات والجنود على الجبهة وكل أبطال هذا العبور المحدد المفاجئ كلهم جميعا مثل «عودة الفجر».. قد تكون رائعة ولكنها مرفوضة نسجلها ونخفيها، وكأنما نخشى منها (...) وعشنا جميعا فى هذا الحصر القومى الذى نلتقط فيه ما يرمى إلينا من فتات المعلومات والتجارب والخبرات حتى كادت نفوسنا وعقولنا تضمر من قلة المعلومات وندرة المشاركة ومحدودية الفعل» (ص ١٤٤)، ما أكثر ما يلفنا ويحيطنا من محرمات منذ قامت الثورة لتحقق الحرية والكرامة فأوقعتنا فى هذا الحصر المستديم (...) وأن للأمة أن تتسلح بقوة الوحدة ووحدة القوة. لا أحد يسأل متى يجئ هذا الآن. ولماذا لم يحن، وأين هى الوحدة التى ستقوينا أو القوة التى ستتحد. خلاصنا فكر لا تحده حرمات وفن قادر على الإفصاح عنها. وأين تأتى القدرة على كل هذا إلا فى العزلة والتفرغ» ص ١٤٥ عذرا على هذا الاستشهاد الطويل. ولكنه استشهاد ضرورى، ففيه يبرز مرة أخرى تأكيد الفنان لهذا التوازى بين حصره الذاتى والحصر القومى. وكلاهما – كما يقول النص – سببته عملية التحريم والحجر التى فرضتها الثورة. ولكنه فى الحقيقة يبرز معنى للفن قد يكون نقيضا لتعريفاته السابقة واللاحقة. فعندما يقول «خلاصنا فن قادر على الإفصاح عن المحرمات» نجد هنا أن مفهوم الفن يكاد يعود الى مفهوم «الفن – التعبير» الذى ترفضه الرواية، بل يصبح الفن – كما جاء فى لوحة «عودة الفجر» نقدا ودعوة ومنظوراً. على أنه قد نقد هذه اللوحة لهذا السبب بعد ذلك. وقد يبدو من الغريب أن ينتهى هذا النص ذو الطابع النقدى الرافض الداعى الى التغيير، بالقول بأنه لن تأتى القدرة على كل هذا إلا فى العزلة والتفرغ المستديم! ولكنه موقف منطقى، رغم مظهره المتناقض، لأن التغيير عند الفنان إنما يتحقق بالفن نفسه، بإيجاد الوجود المستقل المغاير، أى بالعمل الفنى وحده. على أن هذا البعد النقدى – الاجتماعى والسياسى – فى هذه اللحظة من بنية الرواية، وهو امتداد لنفس هذا البعد فى لحظات سابقة، يشكل التباسا وازدواجا مع المفهوم الإطلاقى للفن فى الرواية. إلا أن هذا البعد النقدى فى هذه اللحظة بالذات من بنيتها، قد يكون جزءا من تطور بنيتها، ومن تصاعد أزمة الفنان فى محاولته الخروج من مرحلة الخطيئة والتطهير الى «فردوس»

الإبداع المكتمل. لقد أصبح حرا حرية مخيفة تسبب الدوار. لقد تخلص من الجبهة وحرب الاستنزاف و«عشت هذا المعنى المخيف لما تعيشه مصر من حصر ومحدودية العمل (...) أصبحت منفيا مبعدا عن المشاركة» فماذا يستطيع أن يفعل بحريته «ماذا تستطيع أن تفعل، وأين تصل بعد الجحيم والمطهر» (ص ١٥٥) والغريب أنه وهو يؤكد حريته يتساءل : «هل أعود لزوجتى أو لأمى أو أن أحيا من جديد مع لويزا» (ص ١٥٤). إن أمه قد سقطت فى لحظة سابقة من الرواية «لا تقوم ولا تموت» (ص ٩٥). وإن قال فى موضع آخر بشكل أكثر تحديدا «إنه فقدها» أى ماتت على الأرجح (ص ١٨٥). أما زوجته فقد ماتت بعد النكسة. أما لويزا فهى بعيدة فضلاً عن أنها طردته من حياتها. فماذا تعنى هذه العودة الآن؟ هل هى خطأ كذلك فى كتابة أحداث الرواية أو هى جزء وجدانى من لحظة الإحساس العميق بدوار الحرية وقسوة الوحدة فى هذه المرحلة من معاناته؟!

ويذهب الى تمثاله الأول الرابض على البحر. وهناك وجد امرأة عادية من الاسكندرية تتشح بالسواد قابعة فوق تمثاله وعندما يراها يصيح «وصحت أُمسكُ بالواقع. قاعدة كده ليه». وهى المرة الوحيدة الذى يستخدم فعل الإمساك لغير ماهو فنىّ. وسنعرف بعد ذلك أنها زوجة صياد، هو الذى رسمه الفنان فى المطعم عند ذهابه الى بيته فى الاسكندرية، وسيكون هو قاتله فى ختام الرواية. يدعوها الى العمل فى بيته وتذهب على وعد غامض. ويموت تمثاله الأول الذى أقامه على البحر، لأنه قد ماتت العلاقة بينهما. ويغوص هو فى ذكرياته الإيطالية مع لويزا، مع حواره معها حول «الكوميديا الإلهية وألف ليلة وليلة» وهنا نفهم معنى عودته الى ذكريات الماضى واختياره لويزا. فعودته إليها هنا وحواره معها هما معنى من معانى أزمته الفنية.

قال لها ما معناه إن المعمارين اللاهوتى والفلسفى فى الكوميديا يضعفان من فنيتها. أما الف ليلة وليلة فهى مدرسته الفنية. «إننى أعرف كتابى» ص ١٥٩. وهو يقف فى مقابل دانتى. «ألف ليلة وليلة عكس الأساطير اليونانية وعكس دانتى. لاتصنع الغرام والعشق إلا فى البدن ولا تنقله الى حكاية، إلى معنى وتفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ.. أليس هذا أقرب الى الفن (...) يظل المعنى والتفسير حقا للمتلقى يختلف فيه وتتعدد صوره ولكن يظل دائما فى صور الحكاية هذا اللقاء البكر الأول مع واقع هو واقع فنى» (ص ١٦٣). وهكذا تلهمه ذكريات هذا الحوار القديم العودة الى ألف ليلة وليلة ومحاولة رسم حكاية من حكاياتها، هى حكاية «وردان الجزار»، ويرسمها محاولاً جهده أن يصارع الحكاية فيها وأن يقدم «وجوداً حياً للقاء الحى الذى يتم بين الحب والموت، وتتحقق من خلاله معجزة الوجود المفارق المصنوع من الشكل واللون» (ص ١٦٧) ويرسم ثلاث لوحات معبرة عن هذه الحكاية بعد أن أفرغها مما يتصور من حكايتها. ويجلس يتأملها. هل نجح، هل تخطى

المطهر الى فردوس الإبداع أم «غلبته الحكاية، وصرعه المعنى وهو الآن على أبواب الجحيم مرة أخرى» ص ١٧٢ ويدق الباب وتدخل المرأة ذات الرداء الأسود ويدخل معها الفصل الخامس.

«إن خطايا البشر مهما فظعت وبشعت قابلة للتوبة والغفران (...) أما خطايا الفن فلا غفران لها (ص ١٧٨ - ١٧٩) وخطايا الفن هى العدوان على وجود الفن، هذا الوجود المستقل المفارق. قالت له هذه المرأة العادية وهى تشاهد لوحاته الثلاث «دا انت راسم حكاية» ص ١٨٢ وأحس أنها تملك قدرة على المعرفة والحكم والإدانة ص ١٨٧ وهكذا استحالت هذه المرأة عنده الى صاحبة طاقة روحية نافذة قادرة على إدراك خطايا الفن (ص ١٨٧) من أين أتت لها هذه القدرة التى منحها لها الفنان؟ هل تريد الرواية أن تقول لنا إنها التلقائية الشعبية التى لم تلونها إيديولوجيات؟ على أن الرواية تعطى للمرأة اسم «حسنية» ماذا يعنى هذا؟ هذا الاسم هو تكوين اسمه. فاسمه حسن. وماذا يعنى أنها تشبه أمه كما تقول الرواية؟ أهى مجرد مصادفة من مصادفات حكائية الرواية، أم تحمل دلالة رمزية كبعد حميم باطنى من أبعاد الفنان نفسه؟

على أن هذه المرأة تقدمها الرواية كامرأة عادية بسيطة. ولهذا فعندما قالت إن ما رسمه هو حكاية، لم تكن تعنى أبدا من حيث أنها امرأة عادية بسيطة أنه ارتكب خطيئة فنية، أو صنع شيئا نقيضا للفن. فهى لا تعرف ما هو الفن. ولماذا لا يكون الفن عندها مثل الحكاية التى تسمعها فى المسلسل الذى يذيعة «الراديو اللى جابهولى جوزى قبل ما تخلص البطاريات» (ص ١٨٣). بل لعلها خرجت من بيتها تبحث عن حكاية بعد أن انتهت البطاريات! كانت تحب الحكايات. فقد طلبت منه أن يحكى لها حكاية «أىّ حكاية» (ص ١٨٤) ولهذا فهو الذى تنبه الى الطابع الحكائى غير الفنى [بحسب فلسفته الجمالية] للوحاته الثلاث، وليست هى التى تنبهت الى عدم فنيتها نتيجة لطابعها الحكائى. وهكذا يأتى إحساسه بخطيئة الفن فى اللوحات من داخله على لسان حسنية!.

ويعود فناننا مرة أخرى الى الإحساس بالخطيئة. فهل يستطيع أن يسترد إيمانه بالفن وأن يكفر عن خطيئته (ص ١٩١) ألم يعترف بخطيئته على لسان حسنية! ويغوص فى جسد هذه المرأة كل ليلة، كأنما يحاول أن يؤكد إحساسه بالخطيئة واعترافه لها. وتشتد أزمته وإحساسه بأنه فى قاع القاع من الجحيم. وتشتد فى ذات اللحظة من بنية الرواية أزمة الواقع المصرى، وإن تجسدت هذه المرة فى المشابهة بين أزمة الفنان وأزمة جمال عبد الناصر. (ص ١٩١) «فعظمة الرجل (عبد الناصر) مقررة، مؤكدة رغم أنه محصور محاصر، ورغم أن قدرته على العمل محكومة بغيره، وهذا حكم التاريخ وظروف العالم. ولكنه كان عاجزا وسيظل غير قادر على الوعى بخطيئته والاعتراف بها» (ص ١٩٢) إنه

هو كذلك – فناننا – مايزال فى قاع الجحيم، فهل يكمل اعترافه ويتمكن من خوض معركة خلاصة وحده؟ فليؤكد إذن مرة أخيرة عقيدته الفنية فى هذا المانيفستو الثلاثى الأبعاد..

– فى الفن لا تلمس العاطفة أو تطلقها، بل اختزنها وتعلّم كيف تجعلها تفرض نفسها على من يرى..

– فى الفن لا تعبرْ عن الفكرة أو تصفها بل اجعلْها تتجسد.

– فى الفن يجب أن تتخلصْ من كل الإشارات والإحالات ليصبح كل ما تعمل ضرورة. ص ١٩٢.

وهكذا أخذ «فن آخر» يتحرك فى نفسه غير خطيئة اللوحات الثلاث، ويتزامَنُ مع عام ١٩٧٠ أى يتوازى مع مرحلة جديدة متقدمة من المعركة بين مصر واسرائيل.

وذات يوم رأت حسنية الصورة التى رسمها الفنان فى المطعم، فتعرف فيها وجه زوجها. وتختلف مواعيد زياراتها له. وينقطع هو عن العالم متطلعا أن يبدأ العمل الجديد. ويتوازى هذا مع تصاعد بعض الأحداث العسكرية. ويتشابك إحساسه بحاجة مصر الى معركة، وبحاجته هو الى عمل جديد. وبعد أيام انتهى من عمل أحس به كاملاً، حقق به صناعة الوجود ورفع عنه الخطيئة. ويذهب الى بيت حسنية ليغرق روحه وبدنه فيها، أى فى الواقع! وينتهى الفصل الخامس والأخير من الرواية وتنتهى به أحداث الرواية وتكتمل فلسفتها كذلك. ثم نقرأ بعد ذلك اعتذارا من ناشر الكتاب نتعرف منه على أن الفنان وجد مقطوع الرأس مع زوجة القاتل، وأن رأسيهما المفصولين كانا موضوعين كما وضعهما الفنان فى إحدى لوحاته الثلاثة المستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة والمرفوضة من جانبه! ونتعرف منه كذلك أن عمله الذى انتهى منه مايزال فى الجبس لم يصب فى البرونز الذهبى، كما كان يريد الفنان. ونتعرف منه كذلك أن جمال عبد الناصر قد مات فى نفس اليوم، ولانحتاج أن نتعرف منه على أنه هو كذلك مات قبل أن يكمل معركته!

هل انتصر الواقع على الفن، وانتصر النقص على القدرة على الكمال؟

هذه هى التضاريس الرئيسية – فى تقديرى – «الإجازة تفرغ» إنها رواية بغير شك، رواية بحكاياتها، كان موضوعها الفن، ومعاناة فنان فى إبداعه، ولكن الطريق الى هذا الإبداع كان عبر علاقات وأحداث ومواقف وتقييمات. وهى رواية بوحدة موضوعها وتنميته الداخلية المستمرة، وتواحد هذا الموضوع تواحدا حميما مع لغتها البالغة الرهافة والتركيز والعمق والنابعة من صميم موضوعها، وإن تخلخلت فى بعض الأحيان وأصبحت أوصافا

خارجية مسطحة أو أحكاما مجردة زاعقة سواء فى مجال الفن أو فى مجال السلوكيّن الأخلاقى والسياسى. والحقيقة أن لغتها بشكل عام بتركيزها وتضمّنها معرفة حية تفصيلية بتاريخ الفن، والأساطير اليونانية كانت وظيفةً أساسية من وظائف بنية الرواية نفسها. على أن الرواية كانت تعبر عن هذه البنية بأربع لغات فى الحقيقة، بهذه اللغة الفنية المركزة شبه الشعرية النابعة من عمق أزمة المعاناة الفنية، والمثقلة بالثقافة والمرصعة بالعديد من الأسماء والتعابير الاصطلاحية والمعلومات والأسماء الفنية والأسطورية. ولقد صانت هذه اللغة روائية الرواية وعمقت دلالتها، وبلغة ثانية يغلب عليها الطابع النظرى التجريدى التعليمى، ولولا أنها كانت تعالج القضية الأساسية للرواية وهى قضية الفن لشرخت الرواية وقضت على وحدتها. والغريب أنها رغم طابعها النظرى التجريدى، وربما لأن التعبير بها جاء فى شكل إفضاء ذاتى من جانب الفنان، كانت عمقا كذلك من الأعماق الأساسية للرواية. أما اللغة الثالثة فكانت لغة عادية مباشرة مليئة بالأحكام العامة، أو التوصيفات المسطحة أو النسيج التعبيرى المتهدل، وكانت تعبر فى أغلب الأحيان عن بعض صور العلاقات الاجتماعية والقيم الأخلاقية والسياسية المتدنية والمبتذلة. ولعلها كانت تخدم بهذا – فى بعض الأحيان – وجه الواقع الخارجى فى القاهرة الذى يهرب منه الفنان محتميا بعزلته مع فنه ولغة فنّه. أما اللغة الرابعة فكانت اللغة العامية، لا فى بعض الحوارات – وما أقلها فى الرواية، وإنما كذلك فى بعض الكلمات العامية التى كان يعاملها مؤلف الرواية معاملة الفصحى ويصوغها فى صيغها.

على أن الرواية تثير بعضا من أوجه الشبه بينها وبين رواية «القمر والستة بنسات» لسومرمست موم كما سبق أن أشرنا فى البداية. فشارل ستركلاند أو بول جوجان هو حسن عبد السلام فى رواية «إجازة تفرغ». حقا، إن رواية سومرمست موم تقوم أساسا على الطابع الحكائى التفصيلى على خلاف «إجازة تفرغ». ولكننا نجد بين الروايتين بعض أوجه الشبه. فستركلاند يترك زوجته وأولاده ويضحى بهم من أجل الفن، بل يخون صديقه الذى آواه فى بيته أثناء مرضه ويأخذ منه زوجته «بلانش». وعندما تنتحر بلانش بسبب هجره لها لا يشعر بأى إحساس بذنب أو خطيئة.

حقا إن حسن عبد السلام يرتكب مثل هذه الأمور كذلك، فيضحى بأمه وزوجته ويخون أستاذه فى زوجته لويزا، ولكنه يعيش إحساسا عميقا بالخطيئة. والمرأة عند كليهما – وخاصة عند ستركلاند – هى مجرد وسيلة للمتعة. وكلاهما يصرح بأنه لايؤمن بالحب، إلا أننا نستشعر عند حسن عبد السلام – رغم كلامه السلبى عن الحب – قلبا عامرا بالحب، لا بالنسبة للمرأة فقط بل بالنسبة للإنسان عامة وللوطن بوجه خاص. على أن كليهما هرب بفنه بعيدا، فسافر «ستركلاند – جوجان» الى تاهيتى، وسافر حسن عبد

السلام الى الاسكندرية. وكلاهما كان لا يهتم بالزمن ماضيا أو مستقبلاً. فالمهم هو الحاضر الدائم. وكلاهما كان يبحث عما هو جوهرى وراء الوقائع والأحداث الخارجية. ولاشك أن هذا اللقاء بين الروايتين فى شخصيتى فنانيهما وفى مفهوم الفن لديهما، إنما يرجع الى أن كلا الفنانين من أبناء مدرسة الفن الحديث. على أن الذى يميّز بين الرؤية الفنية فى الروايتين – رغم وحدة مدرستهما الفنية – هو البعد الاجتماعى السياسى الاخلاقى بل الدينى (المسيحى!) فى رؤية الفنان المسلم حسن عبد السلام! ولعل هذه النقطة هى التى تثير إحساسا بالالتباس – إن لم يكن بالتناقض أحيانا – فى مفهوم الفن طوال الرواية. فالفن فى التعبير الروائى عنده تعبير نظرى، ذو طبيعة مكانية إطلاقية مستقلة مغايرة للواقع الخارجى. وليس محاكاة حكائية أو تعبيرا عن أى شىء خارجه. ويتجلى هذا كما رأينا فى محاولة الفنان القطيعة مع المجتمع، مع الاسكتشات الفنية المسطحة ليتفرغ لإبداع الفن «القيمة – المستحيل – الوجود المغاير». ولكننا لا نلبث أن نستشعر أن أزمة الفنان هى أزمة ممتدة وموازية لأزمة المجتمع. فما يصيبه من حصر يقابل حصرا قوميا عاما. والتوازى لايجعل من الفن وجودا مستقلاً مغايرا مقابلاً، بل يجعله ثمرة من ثمرات الواقع الخارجى وموقفا نقديا منه بالعزلة نفسها عنه. ومن الطبيعى أن تختلف البنية التعبيرية للفن عن الواقع. فالفن بنية تعبيرية لها خصوصيتها المستقلة المتميزة. إلا أن هذه الخصوصية لا تقيم له هذه الإطلاقية والقطيعة الكاملة فى كينونته عن كينونة الواقع.

ويبرز هذا الالتباس والتناقض من ناحية أخرى بين هذا المفهوم الإطلاقى للفن فى الرواية وبين بنية الرواية نفسها، لا من حيث جانبها الحكائى فقط، وهو محدود على أية حال، وإنما بما تتضمنه من أحكام وتقييمات ومواقف وشعارات أخلاقية وسياسية واجتماعية، بل ولاهوتية وفنية أحيانا، ونتساءل: هل هذا الالتباس والتناقض بين الإطلاقية المكانية للفن فى الرواية كمفهوم وكهدف يسعى الفنان الى تحقيقهما وبين الرؤية الزمنية الإيديولوجية التى تجسدت فى بنية الرواية نفسها عبر أحداثها ومواقفها والعديد من أفكارها، هل هذا الالتباس والتناقض يتضمنان نقدا تطبيقيا بنيويا للمفهوم النظرى للفن فى الرواية نفسها؟.

إن رواية «إجازة تفرغ» قد كتبت كما يقول مؤلفها بدر الديب طوال تسع سنوات. فهل أثرت هذه المساحة الزمانية وما تتضمنه من وقائع وأحداث وخبرات فى خلخلة المكانية المطلقة لمفهوم الفن فى الرواية مما أفضى الى هذا الالتباس والتناقض؟

رحلة إلى شمس الأعماق

قراءة فى مجموعة قصص «وشم الشمس» لـ إعتدال عثمان

الكتابة عن أى مجموعة من القصص القصيرة عملية شاقة وشائكة.. فالأغلب أن كل قصة من هذه القصص تعبر عن لحظة من اللحظات التقطها الكاتب، وهكذا تتعدد وتختلف اللحظات بما يفرض الوقوف عند كل لحظة على حدة، وبما يجعل الكتابة عن المجموعة القصصية لحظات متعددة مختلفة كذلك من الأحكام والتقييمات، على أن الأمر لاينبغى أن يقف عند هذا الحد، اذ لابد من تجاوز هذا التعدد والاختلاف، لاكتشاف ماهو مشترك موحد بين هذه اللحظات جميعا، سواء من حيث البنية الفنية أو الرؤية الدلالية العامة وهى – كما ذكرت – عملية شاقة وشائكة.

على أن المجموعة القصصية التى أصدرتها أخيرا الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ للأديبة الناقدة اعتدال اعثمان والتى تطلق عليها «وشم الشمس» تندّ عن هذه القاعدة، فالمجموعة رغم تنوع وتعدد واختلاف قصصها تنتظمها ثلاث مجموعات داخلية، لكل منها عنوانها الخاص، ومن هذه العناوين الثلاثة تكاد تتحدد البنية والدلالة العامة لوحدة المجموعة القصصية.

فالمجموعة الداخلية الأولى تحمل عنوانا هو تهاويل المحار، وتتكون من سبع قصص لكل منها عنوانها الخاص كذلك، ولكن يكاد يوحدها من الناحية الدلالية هذا العنوان العام للمجموعة الداخلية، فهذا العنوان العام «تهاويل المحار» يعبر عن الخبئ من أسرار المحار أو النفوس المنطوية على أسرارها. وكل قصة من القصص السبع تفضُ سرّاً من هذه الأسرار الكامنة، أما المجموعة الداخلية الثانية وعنوانها «طرح البحر» فهى قصة واحدة قصيرة طويلة نسبيا، ولها عنوان فرعى «هو مرايا الرمال»، وهى تشكل خمس لوحات وتكاد تعبر بعنوانها الأول «طرح البحر» بما يلقى به نهر النيل من بقايا على جانبيه، وهى تختلف من حيث الخصوبة أو الجفاف، من حيث النضارة أو العفن، وهكذا ننتقل مع هذه المجموعة الداخلية من القصص الى السلطح الخارجى، بعد أن عشنا فى المجموعة الأولى الدفائن المحارية، أما المجموعة الثالثة فعنوانها «مرج البحرين» وتكاد أن تكون بلغتها وأساليبها ودلالتها أن تكون انطلاقا تحرريا صوفيا روحيا من كل مايشد الى أسفل الى ظلام، الى جمود وتحجر، وهكذا تكاد المجموعات الثلاث داخل هذه المجموعة القصصية الواحدة أن تشكل كونشرتو موسيقى من ثلاث حركات، تختلف جملها الموسيقية وتتنوع دلالاتها، ولكنها فى النهاية تشكل لوحة واحدة تتنامى صاعدة من الأعماق والأغوار الى السطوح الظاهرة، ثم الى الآفاق

الشاطحة البعيدة.

ومن الظواهر الشكلية الدالة، ولا أدرى هل جاءت عفوية أم لا، أن نلاحظ فى العناوين الثلاثة تكرار حرفين هما الحاء والراء: المحار، البحر، البحرين، وسوف نجد هذين الحرفين فى قصة قصيرة من قصص المجموعة الأولى يتآمران معا، ويسعيان للتمرد على القيود المفروضة المرفوضة، فهما يشكلان بتلاقيهما وتلاحمهما التطلع الى الحرية والنضال من أجلها فى هذه القصة القصيرة، وهما فى العناوين الثلاثة للمجموعات الداخلية، يعطيان للمجموعة القصصية كلها – فى تقديرى – دلالتها العامة.

ونعود الى المجموعة الأولى، لنستخرج من المحار دلالته الخبيئة، فى البداية تطالعنا سلطانة، أغرب امرأة فى العالم كما تقول القصة، فلاحة بسيطة، ولكنها سلطانة بحق ذات حضور جسدى، ومعنوى طاغ مهيب جبار، وبسيط وتلقائى كذلك، أنثى ببدنها الفخم وريحها الأنثوى الفواح، ولكنها أم، أم لطفولة العالم، فليس لها أطفال.

والأطفال حولها دائما، تغذى رؤاهم بأحلى الحكايات، ولكنها ليست حكايات لمجرد التسلية، قد تكون كذلك فى مظهرها القريب من حكايات ألف ليلة وليلة، وإنما هى حكايات وأحلام كاشفة فاضحة، برغم رقتها ونعومتها – بما يحتشد به عالمنا من مظالم وقهر، الدمعة التى يفجرها الظلم تصبح جوهرة ثمينة، من يملكها يصبح ملكا عظيما، ولكن لا يملكها الا من يعدل، فاذا تعالى واستبد وظلم فقد الجوهرة، ولكن سلطانة لاتكمل حكايتها تقف بها فى النهاية، وتترك للأطفال إكمالها، وراوية القصة تستطيع أن تكتشف النهاية.

ويصبح هذا الاكتشاف قيمة فى حياتها، جوهرة فى محارتها، فعندما تكبر وتصبح صحفية، كاتبة، ترفض أن تكتب تبريرا للاوضاع الظالمة وترفض أن تكون بوقا للأكاذيب، على أن سلطانة ليست مجرد انثى وأم، إنها التاريخ الذى لا زمن ولا عمر له، عارفة بكل الشعر القديم المجهول، عارفة بكل السير الشعبية، فى مندرتها صورة لرجل مسن.. من هو؟ زوج، والد؟

لايهم! يكاد أن يكون الامتداد العريق لتاريخ مصر الحديث: عرابى، محمد عبيد. سعد زغلول، عبد الناصر الذى جاء لزيارته قبل الثورة، قصة سلطانة هى قصة انتصار البساطة والصدق والأصالة ومحبة الانسان. والعدل بالموقف الرافض على الأقل.

وقصة أخرى هى قصة «شوق» فلاحة أخرى هى شوق. الوحيدة، اليتيمة، الفقيرة. ولكنها دائما نظيفة الدار والبدن والسريرة. جسدها فيه عذوبة الطبيعة وجمالها وحلاوة

فاكهتها الناضجة، ولكن هذا كله يصبح فى النهاية أسيرا شرعيا للعمدة لرجل فى مثل والدها. هكذا تغرب الشمس. ومن قصة شوق ننتقل الى أكثر من شوق واحد – «اشواق شارع عشرة» الفقراء المعدمون تهبط عليهم، أو ترتفع فى أحلامهم وأوهامهم أسطورة أن الدنيا ستتغير. ويرقص «سنقر» فى حوض قمامته، واهما انه سيصبح عريسا. ولكن لاشئ يتحقق، اللهم إلا المزيد من القهر والقمع والمزيد من السقوط. وفى قصة «القيلولة» نلتقى بموظف مطحون مستذل مهان. يتوقع طوال عمره أن هناك ذبابة تسعى الى ان تراوده عن نفسه وهكذا افقدته الوظيفة آدميته، وجعلته يعيش هذا الوهم المتدنى. وفى حكاية رجل نام مائة عام «نكاد نجد آثارا أو استلهاما من قصة يوسف ادريس «المرتبة المقعرة» إنها السلبية التى تصنع الضياع وتفضى الى فقدان الذات. وفى قصة يوم توقف الجنون، ننتقل الى رمز كامل. فحرف الحاء فى المطبعة يقرر التمرد على امتهانه واستعباده فى صياغة كلمات ومفاهيم يرفضها. ويسعى للتحالف مع حرف الراء ليصوغ معه جملة جديدة. وينجح تمرده فى أن يثير – على الأقل – لحظة عاصفة من التمرد. وأكاد أقرأ فى نهاية القصة أن الحرف بتمرده أخذ «يتأنسن»، أى يخرج من حقيقته من مادته رالرصاصية، فينتقل الى سروال عامل الطباعة، الذى أخذ يدغدغه برفق بأصابعه الخشنة، وأخذ الحرف يشعر بفخذ العامل يبعث فى رصاص جسده الدفء. فيدرك أنه سوف يصاحبه لأمد طويل! وفى قصة «أسرار السرو» ننتقل الى مايشبه الرمز التاريخى.

انها استمرار آخر للحرف المتمرد، ولكن المتمرد هنا هو الفلاح متسلحا بتاريخه العريق، الأرض تموت عطشا، ولابد من فتح الهويس.. لتنطلق المياه، لابد ان يتدفق المكبوت داخل نفوسهم يجمعهم يوحدهم ليندفع الفيض العظيم، من الجثة الهامدة الراقدة فى قاع الماء الضحل تبدأ الحركة، عندما يتجمعون ويتوحدون ويتكلمون تكبر الجثة وتكبر حتى تملأ الفراغ وتخرج منها آلاف الطاقات الأسطورية لتفرض ارادتهاالجماعية، وصاح الحشد بصوت واحد: «نفتح الهويس» وتتحقق المعجزة وتنطلق المياه لتهزم الصحارى والجدب والحدود والأوامر المفروضة المستبدة، وبعودة الروح يعود «الجسد الجثة» منكمشا الى بدنه الأول، ولكنه سيعود دائما بل هو «باق معهم، حيث الواحد فى الكل».

وهكذا تنتهى المجموعة الأولى، بعد ان اخرجت لنا من محارها كنوز الاحساسيس الدفينة، بالتعابير المباشرة، أو بالرموز، من أجل أن نتمرد فننتصر، او نتكاسل ونستسلم ونعيش فى الوهم فنموت، ولكن هذه المعانى الكبيرة، تتخلق بلغة واوصاف تغلب عليها الأحاسيس الجسدية الشبقة المحبة للحياة والطبيعة، فالاشواق الدفينة والمعانى العميقة بكل مثاليتها غير منفصلة أو متعالية عن كل تفاصيل الحياة المباشرة، من عطور وروائح ومذاقات وملموسات وأصوات، إنه امتزاج مثير مفجر ملهم بين المعانى الدفينة والأحاسيس اللمسية

الجسدية الفواحة، وينعكس هذا انعكاسا مبدعا فى اللغة التى تجمع بين الوصف التفصيلى الدقيق والشاعرية الموحية.

ونخرج من دفائن المحار الى المجموعة الثانية «طرح البحر» نلتقى بما يشبه الجثث المتعفنة فى خمسة إفضاءات تقوم بها ثلاث نساء، أم وابنتاها فى ظل هزيمة ١٩٦٧، الهزيمة لم تعد مجرد هزيمة للروح والقيم، الافضاء الأول تقوم به الام فى الحمام أمام مرآتها ووسائل التجميل العديدة التى تخفى العيوب، ان تحولا جذريا حدث فى حياتها، حياتهم، الزوج يتحول من رجل من رجال الجيش الأبطال أصحاب المبادئ الى رجل أعمال، وتتحول حياتهم من المستوى العادى الذى كانت عليه، الى كل ما يقدمه عصر الانفتاح من بذخ استهلاكى وسفه وشراهة، ويدور افضاء الام بينها وبين نفسها حول حياتها الجديدة، حول إغراءات مصفف الشعر الذى تعتاد الذهاب اليه، لاشئ فى حياتها غير أخبار أحدث مستحضرات التجميل، أما الزوج فهو غائب دائما فى رحلاته البعيدة، أما هى فيستغرقها تماما هذا البذخ الاستهلاكى المتيسر لها.

وتخرج من الحمام لتدخل من بعدها ابنتها الوسطى، فتاة ضائعة، تتراكم سنوات عمرها دون أن تتزوج، ترفض الحياة الجديدة، تحب أباها، ولكنها ترفض عالمه العملى والقيمى الجديد وترفض عالم النساء المصبوغات الشعر والشعور، ليس فى كلامهن الا التغامز بأخر الفضائح، كل شئ يباع ويشترى، أبوها هارب، وأمها قناع فى الصباح وفى المساء، وأنوثتها تغيض، ولكنها تجد عزاءها وخلاصها فى العلم، فى رسالة الدكتوراه التى تسعى لاستكمالها.

وتخرج الأخت الوسطى من الحمام لتخرج الأخت الكبرى، فرض عليها والدها الزواج من رجل خليجى يكبرها بسنوات وسنوات من أجل ماله، تعيش معه بضعة اشهر تستشعر فيها بامتهان جسدها، يطلّقها. وتجد اخيرا فى الحركة الاسلامية خلاصها الروحى، فتتحجب وتنخرط فى زمرة الحاجة التى توجهها مع اخريات الى طريق الله. وخلال إفضاءات الأم والأختين نعرف أن هناك ابنا قد ضاع فى سراديب الفساد وأقبية المخدرات وتنتهى القصة بفقرة أخيرة وقد حصلت الأخت الوسطى على الدكتوراه وركبت الطائرة فى منحة علمية لفرنسا، وهناك انسان «يراها من الداخل» وينتظر عودتها.

وهكذا بالعلم والحب تجد خلاصها، والقصة فى الحقيقة رغم طابعها الافضائى فهى تتحرك بالوصف الخارجى الذى يتسلسل بشكل تقريرى عقلانى مما يفقد الافضاء النفسى طابعه الافضائى ويتوافق هذا التسلسل فى إفضاء كل منهن لحكايتها مع تتابع وتسلسل دخول كل منهن للحمام، وان كان الوجود المنفرد المعزول فى الحمام أمام المرآة،

كان يفترض أن يتخذ الإفضاء شكلا حقيقيا ذا طبيعة بنائية مختلفة تغلب عليها المشاعر العميقة الداخلية، لا السرد البرانى، ولكن القصة على أية حال تقدم صورة مأساوية لمرحلة الانفتاح فى مصر، دون أن تغلق باب انفتاح أو تفتح آخر مختلف يمزج بين عراقة التاريخ المتمثل فى الصقر الفرعونى، ورحلة العلم والعقلانية ورعشة الحب الجديد.

وفى المجموعة الأخيرة «مرج البحرين» ننتقل الى سياق تعبيرى مختلف تماما عن كلا المجموعتين السابقتين، وبخاصة المجموعة الثانية. أربع قصص أو بالأحرى أربع مقطوعات أقرب الى الأهازيج الصوفية التى تتداخل فيها العديد من الإحالات الشعرية والصوفية القديمة والحديثة، الأولى هى معركة زمرد للتمرد، للتحرر من النمل الأحمر الزاحف المجنح بجناح واحد الذى ينهش الرأس فتفر عصافير الفكر، لتسقط من جديد فى حداثة الافتعال والتصنع وحضارة البيع والشراء والاستهلاك والملابس الجلدية الضيقة عمدا لتكشف تضاريس الجسد وحيث تشيع رائحة التبغ الأمريكى. ولكنها تواصل رحلة الخلاص من هيمنة الظلام مستعينة بجذورها التراثية والشعبية. وبين الماضى الذى يرفض أن يموت والمستقبل الذى يأبى أن يولد فى الظلمة تكاد تختنق، ولكن بالمعاناة وبريشة من جناح الصقر التاريخى تنطلق مهرتها الى آفاق بعيدة عن غبار القرون الطويلة، والمقطوعة الأولى هذه مكتوبة فى العديد من فقراتها بالجمل المنسابة التى لا تقوم بينها فواصل، ولكننا فى الحقيقة نستشعر هذه الفواصل، دون أن تكتب.

وفى المقطوعة الثانية موقف الصمت بين الصدى والصمت نرتفع بحق الى مقام الشعر الخالص «وفى عمق الصحراء عصرت ماء القلب وصنعت خبز المحبة وناولته اياك وحين مددت لى يدا انتصب بينى وبينك غول» وهكذا تبدأ المعاناة، على انه فى طريق المعاناة يبتسم الزمن العارف، ويفيض القلب بالسكينة، ولكن مايزال الزمن العارف يمضى مكللاً بالصمت، وهى بين الصدى والصمت «قلت وما قلت». وهذه المقطوعة تكاد تذكرنا ببعض لحظات من كتابات السهر وردى المقتول: وفى تقديرى ان رحلة الخروج من الصحراء الى الزمن العارف، ومن الصدى الى التعبير ومن عتمة الليل الى الشمس، هى رحلة متصلة انتظارا للإبداع الحق العميق.

وفى مقطوعة «بحر لا يحتضنه ساحل» نعيش مجاهدة شعرية ضد محاولة نزع رداء العقل وتمزيق دثار المعرفة، الرؤية ماتزال ضيقة وما تزال كالمقطوعة السابقة، بين الصمت والنطق هناك نسوة بلا وجوه يحاولن نزع رأسها، ولكنها تملك أخيرا ان تقول! وبقولها تنفتح طاقة المقاومة وتنزاح كوابيس الظلام، وتحملها سفائن بحر الله الى ما ليس له ساحل أو قرار. انه مرة أخرى امتلاكها لإنسانيتها وبقدرتها على الرفض والإبداع، وفى القصة الاخيرة وشم الشمس نجد انفسنا فى مكان محدد هو ساحة الفنا فى مراكش، حيث الوتر

الشعبى الأصيل يصرح بالأسرار حينا، ويخفيها حينا آخر، بالرقص والغناء والسحر والشعر والمزامير ورأس الحية وعين المرأة وعين الشمس، حيث السم اصبح وشما للنفس، وهمزة وصل بين الأرض والسماء، بين ساحة ساحل الفنا وجامع الغورى ومئذنة الحسين والقبة الزهراء، وتنفتق زهرة الدم، زهرة الإلهام زهرة التواصل والوصول.

إن هذه المجموعة القصصية - كما ذكرنا من قبل - كونشرتو تتنوع حركاته الثلاث، وآلاته الموسيقية، ولكن هناك آلة موسيقية رئيسية مسيطرة تقود الاوركسترا كله، وتضبط الإيقاعات: إنها رؤية رومانطيقية متفتحة تتجسد فى ارادة الخلاص والتحرر من قيود الظلم، وقيود التسلط والاستبداد، ولكنها تكاد تخرج بنا من أحاسيس الواقع وملموسياته الدافئة الفواحة بالعبير الإنسانى ومحبة الحياة الى دنياوات بعيدة مغرقه فى صوفيتها المجردة.

إن هذه المجموعة القصصية لاعتدال عثمان وتر متميز يضاف الى الابداع النسائى فى أدبنا العربى المعاصر، وبرغم أن المرأة هى موضوعها الرئيسى فان الدفاع عن الحرية والعدل والتفتح الإنسانى فيها هو موضوعنا جميعا نساء ورجالا.

ولايزال السؤال قائماً ...

قراءة لرواية «خالتى صفية والدير» لـ بهاء طاهر

لكل كتابة صوت نكاد نسمعه ونحن نقرؤها صامتين، ولكل كتابة ملمس نكاد نستشعره ونحن ننتقل بين فقراتها.

وكتابات بهاء طاهر من هذه الكتابات الهامسة التى تنساب اليك فى هدوء آسر بليغ، وتربت على مشاعرك فى نعومة ورقة مهما بلغت حدتها الدرامية وعمقها الدلالى. إنه قصاص شاعر متصوف، تفيض شاعريته وصوفيته برؤية انسانية حارة تغريك برومانسيتها الظاهرة عما وراءها من حكمة وعقلانية واحساس عميق بالمسئولية والالتزام، وهو عاشق عظيم لمصر، باحث دائب البحث عن اسرارها واغوارها، مهموم دائم الهم بما تعانيه من أوجاع واشواق، ولعل غربته عن مصر منذ بداية الثمانينات ليعمل مترجما فى هيئة الامم المتحدة بجنيف ان تكون قد عمقت هذا العشق وغمرت به كتاباته منذ ذلك الحين بوجه خاص، وتكاد كل رواية، وكل قصة من رواياته وقصصه ان تقول شيئا، إنها جميعا تقول دائما، ولكن دون أن تقول، ذلك انها تقول بالفن الرفيع الذى يشغلك بكينونته الفنية عما يقول، فإذا بك مغمور ممتلئ بما يقول!

وآخر اعمال بهاء طاهر هى رواية «خالتى صفية.. والدير» التى صدرت عن دار الهلال فى منتصف عام ١٩٩١، وكانت مصر آنذاك - ومازال - مشغولة بما يطلق عليه الفتنة الطائفية، هذا العداء المرضى الذى اخذت تغذيه بعض الجماعات الإسلامية المتعصبة الارهابية ضد اقباط مصر ويستشرى بوجه خاص فى الصعيد، جنوب مصر.

ورواية «خالتى صفية.. والدير» هى كلمة بهاء طاهر الفنية فى مواجهة هذه الفتنة التى لاتمس الاقباط وحدهم، بل تسئ الى المجتمع المصرى عامة، مشاعر وقيما ومصالح، وتتعارض مع جوهر تاريخه الموحد المتسامح.

وينشر بهاء طاهر فى نفس المجلد الذى يضم الرواية، كلمة نثرية عن تجربة حياته مع الفن بعنوان «... سأنتظر» يقول فى نهايتها «ان كل احداث الرواية من نسج الخيال»، ثم يستدرك قائلا «ليس بالضبط فجنين الخيال ايضا هو الواقع، ومن ذلك ان ابى رحمه الله كان شيخا ازهريا تقيا وقد ربانا لنكون مسلمين صالحين، وادعو الله ان نكون كذلك، وكان هو نفسه يتعامل مع الناس جميعا بخلق القرآن الصحيح، واشهد الله أننى لم اسمع منه يوما فى حياته كلمة تفرق بين الناس بمقولة هذا مسلم وهذا مسيحى، ومن هنا فهذه

الرواية مهداة ايضا الى روحه والى كل من يحبون الوطن..

وفى بداية الرواية، بداية فصلها الأول، وعنوانه المقدس بشاى «يحكى السارد ذكريات طفولته المبكرة منذ اكثر من ثلاثين عاما، عندما كان أهل الدير يهدون أسرته المسلمة فى المواسم بلحا مسكرا صغير النوى لاتطرحه فى بلدهم سوى النخلات الموجودة فى مزرعة الدير»، كما كان يصحبه والده فى «أحد السعف» و«عيد ٧ يناير» وهما من أعياد أقباط مصر لكى يعيد على الرهبان فى الدير. وكانت أمه فى العيد الصغير تكلفه دائما أن يحمل الى الدير علبة من الكرتون تعبئّها بالكعك. ويكاد الفصل الأول من الرواية يستغرقنا برحلة السارد فى طفولته الى الدير – الذى يقع غير بعيد عن بلدته حاملا علبة الكعك.

وفى آخر فقرة من فقرات الرواية، بعد أحداثها الدرامية الدامية نقرأ على لسان السارد «وأسأل نفسى، إن كان مازال هناك طفل يحمل الكعك الى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون؟ وأسأل نفسى إن كانوا مازالوا يهدون الى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى؟ وأسأل نفسى. أسألها كثيرا.. » وهكذا تنتهى الرواية بسؤال، مجرد سؤال مفتوح مطلوب منا جميعا أن نجيب عليه لا بالكلمات وحدها! وهكذا يتحول السؤال، بل تتحول الرواية كلها بهذا السؤال – دون أن تقول ودون أن تصرح – الى تساؤل زاخر بالأسى والرفض والادانة لما تقوم به بعض الجماعات الارهابية من عدوان على الآمنين المسالمين من المسيحيين. والرواية بين فقراتها الافتتاحية الأولى وفقرتها التساؤلية الاخيرة، هى تجسيد بالأحداث الخالصة لهذه الدلالة العامة للرواية التى نستلهمها من الرواية دون وعظ أوخطابة أو احكام مجردة. ولهذا فرواية «خالتى صفية.. والدير» هى رواية ذات أطروحة، إلا ان أطروحتها أو دلالتها كامنة فى بنيتها الحدثية الفنية، وهى تحقق فاعليتها الدلالية الجمالَية بهذه البنية الفنية وحدها. ومن عنوان الرواية فى جزئها الأول «خالتى صفية» نستشعر حميمية العلاقة بين السارد وخالته، بل لعلنا من اسمها «صفية» نكاد نستشعر مايرتبط بهذا الاسم من معان وإيحاءات طيبة. بل نكاد نتوقع ان يقوم بينها وبين بقية العنوان أى «الدير» نفس هذه العلاقة الحميمة ولكن سرعان ما تنمو الرواية الى ما يناقض ذلك تماما، لتصنع مأساتها ودلالتها.

والرواية لاتحتاج منا أن نقوم على تحليل بنيتها لاستخلاص وكشف دلالتها. فلقد تبينا هذه الدلالة بالسياقين الزمنى والاجتماعى اللذين صدرت فيهما، وبالتعقيب الذى قام به مؤلفها بعد ختامها، إيحاء بهذه الدلالة.

ولهذا قد نكتفى بمحاولة أن نتبين كيف استطاع أن يشكل وأن يركب هذه الدلالة

فى بناء فنى.

تتشكل الرواية من أربعة أجزاء وخاتمة، وتعبر عن نفسها تعبيرا سرديا مسترسلا مباشرا يحكى تجربة ماض بعيد بلغة بسيطة تكاد أن تكون لغة الخطاب العادى بلا زخارف أو إحالات بلاغية.

ويقتصر جزؤها الأول على تقديم الدير الذى يكاد يبرز منذ البداية باعتباره البناء الصلب الراسخ، وسيظل كذلك طوال الحركة الصراعية لأحداث الرواية. ولكن صلابته ورسوخه لا يبدوان من حيث أنه بناء وأشخاص فى موقع فحسب، وانما كقيمة انسانية متسقة، كقيمة دينية طيبة سمحاء، كجوار إنسانى نافع معطاء، بل كقيمة وطنية كذلك. تبدأ رحلتنا الروائية اليه مع السارد الصبى على حماره حاملا صندوق الكعك الى «المقدس بشاى» فى الدير، ولا تكون حفاوة المقدس بشاى بالحمار أقل من ترحيبه بالصبى، وليس فى الأمر مجرد شفقة ومحبة للحيوان، وإن كان هذا واردا. فقد رآه الصبى ذات يوم يضمد رجل أرنب جريح بالقطن والشاش. وانما هناك عمق دينى كذلك يعبر عنه المقدس بشاى بقوله «تمنيت لو أنى قدست وركبت هذا الحمار فى درب مخلصنا المبارك والعائلة المقدسة من مصر الى أورشليم بدلا من أن أركب القطار الى فلسطين» ثم لا يلبث أن يتذكر شيئا فيقول «الحمد لله أنى قدست قبل أن يأخذ الملاعين فلسطين .. الرب ينصر «جمال» فيخرجهم من القدس كما أخرج الانجليز من مصر». وليس فى الامر ثرثرة، بل ملمح أساسى أراد المؤلف أن يؤكده على لسان هذا المسيحى، فى هذا الدير، فى هذه البقعة البعيدة من صعيد مصر. انه جانب من بنية الدلالة العامة للرواية. ثم لا نلبث أن نأخذ فى قراءة جوانب أخرى. ان المقدس بشاى لا يختلى فى غرفته للعبادة، بل يقضى الوقت كله فى العمل، فى شراء حاجات الدير من الأقصر، فى توجيه النصائح للفلاحين المسلمين بشأن الزراعة فقد كان خبيرا بها و«نصائحه فى الزراعة لاتخيب» .. وهو يعرف جيدا تاريخ البلد. لقد بناها فلاحون فقراء جاءوا اليها هربا من ظلم وقهر أراضى الأمراء.

ويتجول الصبى مع المقدس بشاى فى الدير، ويدخل قاعة كبيرة فيها صور للعذراء، وهى تحتضن المسيح الرضيع ويسعد المقدس بشاى لاعجاب الصبى بها.

ويعود الصبى الى عائلته، وقد شكلت لنا زيارته للدير صورة لهذه العلاقة الحميمة من السماحة والمودة والمحبة والتعاون والتفاهم بين أهل القرية المسلمين وهذا الدير المسيحى. ويكون هذا مدخلنا الأساسى لتشكيل الدلالة العامة للرواية والأرضية البيضاء الناصعة التى سوف تجرى وتبرز فوقها بعض الأحداث السوداء الفاجعة. وهكذا ننتقل الى الفصل الثانى وعنوانه «صفية»، ويأتى ترتيب تقديمها بعد تقديم الدير ودلالته على خلاف الترتيب الوارد

فى العنوان. ذلك أن الدير بما يشكله من دلالة وعلاقات وقيم يكاد يمثل ما هو مستقر شائع سائد فى هذه البقعة من الصعيد الجوانى، وربما فى أرض مصر كلها وتاريخها كله رمزيا. ومع صفية، أو بالاحرى مع هذا الفصل المعنون صفية تأخذ الصورة فى الاختلاف والاختلال.

وكما بدأ الفصل الأول بعلبة كعك متجهة الى الدير، يبدأ هذا الفصل الثانى بعلبة كعك أخرى يحملها الصبى نفسه الى الخالة صفية، ولكن امه تقول له حذار ان تقول إن العلبة لها، قل إن العلبة لحسان، ابنها الصغير، وهكذا نبدأ فى الولوج فى هذا الفصل المأساوى الذى يرتفع بناؤه على نقيض الفصل الأول تماما سواء من حيث طبيعة علاقاته أو قيمه، فصفية كانت تعيش مع عائلة السارد للرواية، بعد ان توفى ابوها وامها فى وباء من أوبئة الملاريا، كانت غاية فى الجمال، اجمل انسانة باستثناء فاتن حمامة على حد تعبير الصبى، وكان جمالها يجذب اليها كل شباب البلد يطلبون يدها، وكان أبوها يماطل، فقد كان هناك حربى، كان جميلا كذلك بين الرجال، وكان هناك احساس فى بيتهم وخارج بيتهم ان صفية لحربى وحربى لصفية، وكان حربى على علاقة بآمونة الغجرية البيضاء التى ترقص فى الافراح، وكانت تغنى امونة فى الافراح اغنية تفضح حبها «حار بى قلبى» ولكن فى ذلك الوقت كان العشق مسموحا به فى قريتنا لمن لم يتزوجوا كما يقول السارد، وكما يريد ان تؤكد الرواية كبعد من ابعاد دلالتها العامة. كان الجميع بمن فيهم صفية طبعا ينتظرون ان يأتى حربى لخطبة صفية، ويأتى حربى بالفعل، لم يكن وحيدا كان معه عسران بيك اكبر مالك للارض فى البلد، ولكنه يعيش فى سراياه فى الاقصر تاركا ارضه لابن اخته حربى، ولكن حربى لم يأت ليطلب يد صفية لنفسه بل جاء يطلبها لعسران بيك الذى يكبرها بعشرات السنين، ولا يملك الوالد ان يرفض ولكنه يتعلل بضرورة موافقة ابنته، ويسأل صفية فتسأل بدورها عما قاله حربى، وعندما يقول لها ان حربى يرى أنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البيك، تعلن بتصميم غامض مخيف انها توافق على الزواج من البيك وأنها ستنجب له ولدا.. لماذا تتخذ صفية هذا القرار وبهذا الحسم، رغم حبها الشديد لحربى؟ ربما بسبب هذا الحب الشديد نفسه الذى اصابه إحباط شديد! الرواية لا تقول شيئا، وانما نحن القراء الذين نستشعر دبيب هذا التحول من الحب الشديد الى نقيضه المدمر فى ما سوف يأتى من احداث.. وتنجب صفية الطفل «حسان» وسرعان ما تلوك الأفواه، إشاعة ان حربى يريد أن يقتل «حسان» ليرث البيك. من صنع هذه الأكذوبة التى تتناقض مع ما يكنه حربى من ولاء كامل للبيك؟ الرواية لا تقول شيئا، ولكننا نحن القراء نستشعر اصابع غامضة تنسج ما هو أخطر! تفسد العلاقة بين البيك وحربى، حتى تصل الى مستوى فاجعة. يقبل البيك ذات يوم الى حيث يجلس حربى، يصفعه على وجهه ويأمر بعض رجاله ان يجردوه من ثيابه وان يأخذوا فى إهانته وتعذيبه حتى يتمزق جلده، ويتلقى

حربى الاهانة والتعذيب فى البداية صاغرا محترما لقريبه الكبير، ولكن سرعان ما يخرج الامر عن طوقه، فيتناول إحدى بنادق رجال البيك ويرديه بها قتيلا، ويدخل حربى السجن ليقضى خمسة عشر عاما من الأشغال المؤبدة، وصفية تأخذ فى إعداد حسان للثأر ممن قتل أباه، منْ حربى بعد خروجه من السجن.

وينتهى هذا الفصل الذى يعد على النقيض من الفصل الأول، ففيه يتحول الحب الى كراهية سوداء سرعان ما تفضى الى ظلم وقتل وسجن وانتقام معلق، على حين كان الفصل الأول هو فصل السماحة والمحبة والتعاون بين اهل البلد ورهبان الدير على ما بينهم من اختلاف في العقيدة. ويأتى الفصل الثالث بعنوان المطاريد أى الخارجين على القانون، وتتداخل فيه الأمور والمواقع والقيم وتتشابك وتتصادم، يتم الافراج عن حربى قبل انقضاء مدة سجنه لمرضه الشديد، هل يستطيع أن يعود كما كان الى بلده يعيش فيها حرا آمنا؟ صفية تترصده وتتربص به لتقتله انتقاما لزوجها.

هذا هو ظاهر الأمر الذى تقوله الرواية، ولكنها تتركنا نحن القراء نستشعر سببا خفيا آخر دون أن تقوله، أين يمكن أن نجد حماية لحربى من انتقام صفية؟ لن يكون هناك مكان أشد أمنا من الدير! وهكذا يقبل المقدس بشاى أن يأوى حربى فى داخل الدير، فى مزرعته ويثور لغط فى البلد: كيف يقبل مسلم ان يحميه الدير المسيحى؟! وتثور ثائرة صفية وتتهم حربى بأنه امرأة لانه يحتمى بالنصارى، ولكن الرجل الطيب التقى والد السارد يتصدى لهذا كله بقوله «ألم يرسل الحبيب عليه الصلاة والسلام أول المسلمين الى النجاشى حرصا على حياتهم»؟ ويقتنع الناس، اما صفية فتحرض اثنين من ابناء البلد لقتل حربى داخل الدير، ويرفضان «لانستطيع ان نقتله فى الدير، هذا حرام»، ويأتى لزيارة حربى فارس مع مطاريده الذين يتزعمهم، تعبيرا عن مساندته له. فقد كان مع حربى فى السجن وسانده «حربى» عندما كان مريضا، يحترم المطاريد الدير، ويقبلون أن يظلوا خارجه، فيخرج اليهم حربى كل ليلة ويحمل لهم المقدس بشاى كلوبا مضاء اذا ليل الليل. كما يصنع لهم شايا من داخل الدير ويتسامر معهم، وكان من بين المطاريد رجل مسيحى هو حنين، قال يوما لفارس: «يامعلم انا سمعت أن هذا الدير مملوء بالذهب» وقبل أن يكمل كلمته كانت رصاصة من مسدس فارس تصيب قدمه، وفارس يصرخ به «فارس لا يخون يا خائن» ثم يطرده طردا من رجاله. لا يرفض المطاريد سرقة الدير فحسب، بل يعرف فارس أن اليهود قد استولوا على سيناء فيوسط والد السارد أن يقنع الحكومة عن طريق مأمور المنطقة أن تسمح له ورجاله للخروج من البلد والذهاب الى سيناء لمحاربة اليهود.

وهكذا فى هذا الفصل يصبح الدير ملجأ وحماية لحربى من انتقام صفية، ويستضيف الدير المطاريد الذين بدورهم يقبعون خارجه فى احترام كامل له. بل يلتقى

المطاريد فى الموقف من اليهود الذين يحتلون سيناء مع موقف المقدس بشاى من نفس القضية الذى صادفنا فى الفصل الأول. ولهذا فيكاد هذا الفصل الثالث أن يكون تأكيدا وتعميقا للبنيتين القيمية والدلالية للفصل الأول لايشذ. عنه غير «صفية» المسلمة التى تمتلئ جوانحها حقدا وكراهية لحربى وتسعى لقتله، وغير «حنين» المسيحى الذى تمتلئ جوانحه جشعا وخيانة مما يدفع المقدس بشاى الى تشبيهه بيهوذا الاسخريوطى الذى خان المسيح.

أما الفصل الرابع والأخير فعنوانه «النكسة». والعنوان يحمل فى الحقيقة أكثر من معنى .. فهناك نكسة عام ٦٧ واستيلاء اسرائيل على سيناء والجولان والضفة الغربية وغزة. ولكن هناك العديد من التحولات فى هذا الفصل، فمأمور الأقصر من أسرة ثرية جدا. و«كان مشغولا معظم الوقت بادارة أملاكه أكثر من انشغاله بالمأمورية» وتقع النكسة فيتغير تغيرا كبيرا. أخذ يقيم فى عمله ليل نهار. ويدور فى المدينة مشرفا على الأمن وجامعا للتبرعات للمجهود الحربى وعاقدا الصلح بين العائلات المتنازعة، ثم يفتح مراكز الشرطة لتدريب المتطوعين، ويطلق عليهم «كتيبة أحمس طارد الهكسوس». أما المطاريد، وعلى رأسهم فارس، فعندما يطول انتظارهم لرد المأمور على رغبتهم فى الذهاب الى سيناء، يفهمون ويختفون مما يكاد يوحى بأنهم تحملوا المسئولية وحدهم! ومع اختفاء مطاريد فارس، تظهر جماعة أخرى من قطاع الطرق يختلف مسلكهم تماما عن المسلك الإنسانى لمطاريد فارس. يركب زعيمهم حصانا أسود، ينهبون المارة ولا يعرفون الرحمة، وكالعادة يفسر البعض ظهور هؤلاء تفسيرا دينيا بنجاسة البلد. ففى الغرفة السرية الخلفية فى بقالة المعلم رزق زبائن يشربون البلح!

وهكذا تتخذ النكسة أكثر من مظهر متناقض. شخص واحد هو الذى يتكهن بحقيقة قطاع الطرق الجدد، انه المقدس بشاى. سأل حربى فى الصباح: هل اختار الشرير المرأة أم اختارت المرأة الشرير؟ ولم يفهم حربى، وفى المساء جاء الجواب. يقبل الحصان الأسود والفارس الملثم موجها بندقيته ناحية حربى. ويصرخ به المقدس بشاى: ابعد ياحنين. وتهتز البندقية فلا تصيب الرصاصة حربى فى مقتل، على حين ينجح حربى فى إصابة حنين فى صدره، وتجمع البلد على إبعاد تهمة القتل عن حربى. ويقرر العمدة أن شيخ الخفر كمن لهذا اللص وقتله. ويدور لغط فى البلد أن صفية هى التى أعطت مالا كثيرا لحنين لقتل حربى. ولكن لا يلبث حربى أن يموت كذلك، يموت داخل الدير بعد ان تفاقم مرضه. والى جواره كان يقف المقدس بشاى باكيا وهو يقول «وهذا أيضا عاش للألم». كأنما حربى هو تجل آخر للمسيح!

وتكاد الخاتمة التى تتلو هذا الفصل الرابع ان تكون امتدادا حدثيا له، فصفية عندما

تعلم أن حربى مات «ميتة ربنا» تدخل غرفتها ولا تخرج منها، وتروح فى غيبوبة طويلة ويذهب والد السارد لزيارتها، أفاقت من غيبوبتها عند حضوره وتقول له بصوت خافت طفولى : «إن كان حربى يطلب يدى فقل للبيك إنى موافقة.. أنا موافقة على اى مهر يدفعه حربى» إنها إذن ماتزال تعيش لحظة مجئ حربى مع البيك، وهى تتوقع انه جاء يطلبها لنفسه لا للبيك، انه اذن الحب الكبير الذى تحول الى كراهية سوداء دون ان تقتل هذه الكراهية، الحب الذى مايزال فى أعماق الأعماق، وتموت صفية وقد عادت الى طفولتها، عادت عاشقة محبة من جديد. وبالحب ايضا يودع أهل البلد المقدس بشاى وهو يغادر البلد مبتسما رغم تغير وضعه وفقد مكانته نتيجة لكل ما حدث.

وهكذا بالحب رغم كل شئ تنتهى الرواية، ولكنها ماتزال قلقة متسائلة مفتوحة على المستقبل.

فالآن، بعد كل هذه السنوات والأحداث، ماذا يحدث هناك؟ لقد دخلت الكهرباء كل المنازل، وأصبح الطريق مرصوفا الى الدير كما كان يتمنى المقدس بشاى، ولكن البيت القديم للعائلة قد تهدمت حيطانه وتشققت جدرانه «ولابد ان نبنى البيت من جديد»، هكذا يقول السارد، وينهى سرده بالسؤال الذى أشرنا اليه فى البداية، والذى مايزال قائما: هل مازال هناك طفل يحمل الكعك الى الدير؟ وهل مازال رهبان الدير يهدون جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى؟ انه لا يسأل وانما يتمنى، بل يكاد يدعو ويحرض، وهو إذ يستعيد هذا الماضى البعيد، فليس من اجل ان يستمتع بها كذكريات، وانما من اجل بناء بيت جديد فى الحاضر، او بالأحرى بناء الحاضر بيتا جديدا ترف فيه القيم الانسانية الجميلة المتسامحة المتفاهمة المتفتحة على التلاحم والمحبة التى تعبر بحق عن جوهر التجربة الاجتماعية المصرية.

هكذا قالت رواية «خالتى صفية .. والدير»، قالته بأحداثها، بتناقضاتها، بشخصياتها بمأساتها بتعدد وتغاير مواقفها ببنيتها الفنية المرهفة ولغتها البسيطة الشفافة، هكذا قالت الرواية دون أن تقول.

فى السجن تصبح شرساً وجميلاً..

قراءة فى «حملة تفتيش»: لـ لطيفة الزيات

الذين يعرفون السجون يدركون جيدا ماذا تعنى حملة تفتيش. انها لا تعنى فحسب البحث عن ممنوعات ومخبوءات لدى السجين، سواء بين محتويات زنزانته، أو فى ملابسه أو جسده نفسه بما قد يصل الى حد العرى احيانا، بل هى تعنى كذلك الجانب الآخر من العملية: أقصد محاولة السجين التحايل والتمويه لاخفاء الممنوعات إخفاء جيدا بما قد يصل احيانا الى حد التحدى والمقاومة والعنف المتبادل بين المسجونين والسجانين. وما إن تنتهى عملية التفتيش بجانبيها حتى يجلس المسجونون يعيدون تنظيم الفوضى السائدة سواء فى الاشياء المتناثرة فى أرض الزنزانة، أو فى المشاعر والأفكار والذكريات داخل النفس التى تمخضت عنها حملة التفتيش. وفى هذه الحالة الاخيرة تبدأ حملة تفتيش اخرى، حملة تفتيش معنوية الى حد العرى النفسى كذلك، تجرى بين الانسان وذاته. وكتاب لطيفة الزيات الذى صدر أخيرا عنوانه «حملة تفتيش». على أن الفصل الأخير من الكتاب عنوانه كذلك «حملة تفتيش». وفى هذا الفصل الاخير تجرى حملة تفتيش بالغة العنف بجانبيها: التفتيش والمقاومة. تجرى عملية التفتيش هذه فى عنبر من عنابر سجن القناطر الخيرية ضد اربع سجينات ممن اصطلح على تسميتهن بالسياسيات هن لطيفة الزيات وأمينة رشيد وعواطف عبد الرحمن ونوال السعداوى وضد خمس سجينات اخريات منقبات من الاسلاميات وما اجمل تعاونهن جميعا فى التصدى والمقاومة المشتركة لحملة التفتيش، وما اعمق دلالته الانسانية والسياسية كذلك. وفى غمرة هذه الحملة والمعركة، تعود الذكريات بلطيفة الزيات الى لحظات مماثلة من التصدى والمقاومة عبر تاريخها النضالى الطويل، وتجلس فى النهاية لتنظم أوراقها التى رقدت – كما تقول – مخلوطة فى مخابئها السرية. انها اخر كلمة فى الكتاب بما يوحى انها بداية مستأنفة واصرار واع على المواصلة.

على ان هذا الكتاب – فى الحقيقة – منذ بدايته حتى نهايته هو حملة تفتيش معنوية، تقوم بها لطيفة الزيات لاخراج أوراق حياتها الخاصة من مكامنها ودفائنها العميقة، لتنظيمها وتنظيرها حتى تتمكن من فحصها والسيطرة عليها وتجاوزها. ولهذا كان من الطبيعى ان يكون عنوان الكتاب كله هو «حملة تفتيش» ولا يقتصر هذا العنوان الدال على الفصل الأخير منه فقط. على ان حملة التفتيش التى يجرى بها الكتاب كله ليست حملة ضد الممنوعات والمحرمات والمكبوتات والمخبوءات كحملة التفتيش فى السجن، بل هى حملة تفتيش معكوس، لاتمنع ولا تحرم ولا تقيد، بل تحرر وتزيل الحوائط والحواجز والأقبية

المعتمة الخفية، وتفجر الطاقات الابداعية.

والكتاب يتخذ شكل السيرة الذاتية، والحق انني ما وجدت سيرة ذاتية في كتاباتنا العربية المعاصرة اجدر بهذه التسمية من هذه السيرة. فأغلب السير الذاتية هي سير حياة أكثر منها سير ذات. اقصد انها تكون في الاغلب صدى ما بين الذات وما هو خارج الذات من اوضاع وملابسات عائلية واجتماعية وموضوعية سعيا وراء تحقيق غايات او بناء علاقات أو تجاوز عقبات. اما هذه السيرة التي تعرضها لنا لطيفة الزيات ففيها بغير شك هذا الصدام بين الذات والموضوع. ولكنها في الجوهر صدام بين الذات وذاتها. انها غوص في داخل الداخل، وصراع حاد مع مكوناته ومكنوناته وثوابته ورواسبه من اجل تحرير الذات. ولهذا فالمعركة مع الذات هي معركة الكتاب كله، وكانت هذه السيرة بهذا سيرة ذاتية بكل معاني الكلمة لا مجرد سيرة حياة، وان لم تعدم بالطبع سياقها العائلي والمجتمعي والوطني الذي تتحرك فيه وبه صراعا وتفاعلا كذلك من خلال الذات.

على انها مع ذلك، ليست مجرد سيرة ذاتية، بل تجمع في الحقيقة بين السيرة الذاتية وبين ما يمكن ان يقترب من حدود البنية الروائية والقصصية. ولهذا فهي تكاد ان تكون امتدادا فنيا ودلاليا لرواية لطيفة الزيات الأولى «الباب المفتوح» التي نشرتها عام ١٩٦٠ وإن تكن لهذه السيرة خصوصيتها البنيوية. بل لعلنا نجد تقاطعا وتداخلا وتماثلا بين الكثير من عناصرها واجوائها ودلالتها العامة وبين بعض عناصر مجموعتها القصصية المسماة «الشيخوخة» التي صدرت عام ١٩٨٦ ، فضلا عن الدلالة العامة لبعض قصص هذه المجموعة، وبخاصة قصة «على ضوء الشموع» التي تكاد أن تكون حنية من حنايا «حملة تفتيش». ما اردت بهذا ان استبعد الطابع القصصي لمجموعة «الشيخوخة» لالحقها بالسيرة الذاتية، ولا أن ألغى طابع السيرة الذاتية «لحملة التفتيش» لالحقها بالقصص. وإنما أردت ان اؤكد التداخل والتناسخ اللذين أتبينهما بين الطابع القصصي وطابع السيرة الذاتية في أعمالها الأدبية جميعا، مع تميز وبروز الجانب الذاتي كجوهر درامي يضفي على هذه الاعمال اتساقا فنيا له مذاقه الخاص، ورفيفا انسانيا فيه مكاشفة «مأساوية حميمة وصدق نفسي جسور نادر. ولهذا يغلب على «حملة تفتيش» وعلى «الشيخوخة» طابع التأملات والاستخلاصات النظرية العميقة، والمشاعر الباطنية المرهفة والمكثفة، حقا، هناك الاحداث التاريخية والوطنية التي تمتد من منتصف الاربعينات حتى يومنا هذا، وهناك الاماكن والبيوت ذات الدلالات المختلفة التي تنتقل بينها الاحداث والمواقف والتجارب، وهناك العديد من الاشخاص والاشياء والعناصر المتنوعة. ولكنها جميعا مع أهميتها الشديدة تكاد ان تكون سياقات وساحات ومسارح وأدوات لابراز وبلورة هذه التأملات والمشاعر. بل يكاد يمتلئ العديد من الصفحات بما يمكن ان نسميه «جوامع الكلم» التي هي خلاصة

الخلاصة للخبرة الانسانية الحية التى عانتها صاحبة السيرة والتى تجمع بين شاعرية التعبير وعمق الدلالة وصدقها الشفاف الموحى.

ولعل النواة الدرامية لهذه السيرة الروائية – لو صح التعبير – ان تتمثل فى التعلق بالمطلق وربما بالمستحيل أيضا، وما يعنيه هذا من رفض لقانون الحياة «المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائب».

فى بيتها بالمنصورة وهى فى السابعة من عمرها، التقت بالمطلق جمالا وكمالا. كان يتمثل فى الشاعر الرومانسى الواعد الهمشرى الذى مات فى شرخ شبابه. كان يسكن فى سطح البيت وكانت تكثر من الجلوس امامه فى صمت، تتأمله فى انبهار، «لم أكن أتأمل رجلا جميلا ولا حتى انسانا جميلا. كنت أتأمل الجمال فى اطلاقه والكمال على اطلاقه». ولم تكن المسألة تتعلق بالهمشرى، بل كانت فى اعماقها رؤية تدفعها الى التوحد فيما تعتبره مطلقا، كان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى والرغبة فى التوحد مع مطلق من المطلقات. كان يساوى الرغبة فى الضياع فى الآخر، فى الوجود من خلال الآخر. وبالمطلق كان حبها الأول لسامى وهى بعد فى الثامنة عشرة من عمرها. ولكنه سرعان ما اختفى. وكانت بل حاولت ان تموت بسبب ذلك. كان المطلق عندها يرتبط كذلك بالموت. وفى المنصورة ايضا وهى بعد طفلة فى الحادية عشرة من عمرها، كانت تبصر من شرفة بيتها رصاص بوليس صدقى باشا وهو يردى اربعة عشر قتيلا من المتظاهرين. «الرصاص ينطلق من البنادق السوداء اسقط الطفلة عنى.. ومصيرى المستقبلى يتحدد فى التو واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطنى من أقسى وأعنف أبوابه..ويحدونى رجاء لاييين : «ان اظل قادرة على قولة: لا لكل مظالم الدنيا». ويلاحقها الالتزام بالمطلق الوطنى والاجتماعى حتى عام ١٩٤٦ حين تصبح واحدة من ابرز قيادات اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، بفضل تصاعد الحركة الوطنية آنذاك وبروز التنظيمات اليسارية جماهيريا. وأصبحت علما وقائدا مقنعا محرضا، وهى فى الثالثة والعشرين من عمرها. وكانت بلا جسد. جسدها هى الجموع التى التصقت والتحمت بها، وتحركت معها وبها. كانت تخجل من جسدها «الممتلئ بالاستدارات» ولكنها نسيته «ترفعها الايدى كالراية تنصبها مفكرة وزعيمة وتحيلها الى أسطورة، إنها أنثى على إطلاقها.. من عباءة الوصل الجماهيرى ولدت، ومن الدفء والاقرار الجماهيرى تحولت من بنت تحمل جسدها الأنثوى وكأنها هى خطية، الى هذه الفتاة المنطلقة الصلبة القوية الحجة التى تعرف كيف تأنس للجماهير».

ولهذا فعندما تزوجت آنذاك، أول زيجة لها، تزوجت هذا المطلق الوطنى الجماهيرى، اختارت ان تتزوج زميلا لها فى الكفاح. وأخذت تواصل معه التنقل سرا من بيت الى بيت تخفيا من المطاردة البوليسية. وعندما وقعت جريمة كوبرى عباس وسقط العشرات فى

النيل، كانت هناك. «جلست ليلا وصبحا وضحى حتى ينتهى الغواصون من مهمة انتشال الجثث. تلف بعلم مصر الاخضر جثة جثة..» وجدت الملاذ فى الكل، تستر به العرى، عريها، عريهم، عرينا يقبض على زوجها الذى اندمجت به ومعه فى الكل، فى المطلق. وقبض عليها كذلك.

ويحكم على زوجها بالسجن سبع سنوات، اما هى فتقضى بضعة اشهر فى السجون ثم يحكم عليها مع وقف التنفيذ. وتعود الى النسبى بحثا عن مطلق. وتجد المطلق مرة اخرى. وتجده فى الحب الكبير الحقيقى. و«كان الحب الكبير بالنسبة لى يتساوى بالرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات. كان يساوى الضياع فى الآخر والتواجد من خلال الآخر» «كان أول رجل يوقظ الأنوثة فى» «رغم انهما كانا ينتسبان الى معسكرين متضادين. وفنيت فى هذا الحب الكبير المطلق واندمجت فيه الى حد فقدان الذات.

وتفرغت لمعبودها. واصبحت زيجتها الثانية التحاما بفرد وانعزالا عن الكل، عن الناس. لعلها – كما تقول – تأثرت فى زيجتها هذه الثانية ببعض الفلاسفة «الوجوديين» ففى عزلتها عن الناس «انزلقت الى التفكير فى عبثية الوجود وحتمية فشل السعى الإنسانى» كما تقول فى قصة «على ضوء الشموع». وبعد أن كانت غنوة الحب للكل، اصبحت غنوتها وحدها. وفى قصة «الشيخوخة» نجد شكلا آخر من هذا التوحد فى الحب بهذا الالتصاق الجنينى مع ابنتها. كانت تعتمد عليها اعتمادا مرضيا يكاد يفقدها ذاتها، كما يكاد يخنق ابنتها خنقا. وهكذا اخذت تغوص فى زيجتها الثانية وهم التوحد فى الآخر الفرد. وانبعثت فيها الانثى كالمارد بعد طول خمود وبرغم انها اكتشفت هذا الوهم باكتشافها مسلك زوجها المراوغ المخادع. ولكنها اخذت تمارس خداعا للذات كى تستمر الزيجة. على انها ما لبثت شيئا فشيئا أن تدرك اى وهم تعيشه وانه «ما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات.. يداى ملوثتان بدمى» كان حبها ضياعا لها تماما فى الآخر الذى لم يكن لها. وبدأت رحلتها مع نفسها لكى تتحرر «سنوات وانا ادور فى المدار الخطأ لا املك القدرة على فعل التجاوز به المدار الخطأ. سنوات سلمنى فيها الى الشلل هذه الهوة الرهيبة بين ما اعتقد وما اعيش، بين الرؤية والواقع المعيش، بين الحلم والحقيقة، وانا ابرأ بالكاد. اخاف ان ترتد كينونتى الوليدة الى الرحم «وكان جسدها مبادرا». «لم تكن تعرف ان الجسد يكون اذكى من العقل وافصح تعبيرا. لم تكن تعرف ان خداع الذات الذى يجوز على العقل لا يجوز على الجسد» واخذ جسدها يرفضه.

واحس هو بذلك وادرك. وبالعمل العملى الإبداعى استطاعت ان تخطو بحسم نحو تحررها. حصلت على الدكتوراه عام ١٩٥٧ ثم نشرت روايتها «الباب المفتوح» عام ١٩٦٠ ونجحت أخيرا فى ان تقدم على طلب الطلاق. ونجحت. «إن قدرات الانسان هى معقله

الاخير.. وما من معقل اخير خارج عنا» وكانت تدرك ان الكراهية هى الوجه الآخر للحب. ولهذا حرصت ألا تكرهه «حتى أجهز على كل ماتبقى من وشائج بالافلات من حبائل كراهيته». قيل لها : «الناس تفهم لماذا طلقته. غير مفهوم اصلا لماذا تزوجته» وترد بجانب من الصدق لا كل الصدق «الجنس سبب سقوط الإمبراطورية الرومانية» اما بقية الصدق فكان هو تحررها ذاتها من سجنها الضيق، فنحن «لا نتوصل الى ذواتنا الحقيقة إلا اذا ذابت الذات بداية فى شئ ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة» وقالت روايتها «الباب المفتوح» «الباب المفتوح الذى يتيح الرضا، الرضا الحق عن الذات هو باب الانتماء الى المجموع، الى الكل، فعلا وقولا وحياة»، وعندما وقعت هزيمة ٦٧، أحست أنها هزيمتها بل أقسى مما حدث لها على المستوى الشخصى. وشعرت ان الموت يحاصرها. لم يعد هناك مطلق غيره. ولكن مع ٦ اكتوبر ٧٣ شعرت بالرغبة فى كتابة هذه المذكرات وبالرغبة فى شئ ايا كان. واستطاعت أن تتجاوز الازمة يوم ١٦ أكتوبر ٧٣ كان هذا اليوم هو جنازة طه حسين. شعرت يومها انها تشيع عصرا لا رجلا، وكان هذا اليوم كذلك هو يوم اعلان السادات استعداده لقبول مصر وقف اطلاق النار. وبدأت تنمو رغبتها فى الوجود مع أكبر عدد من الناس. عادت تسعى للاندماج فى المطلق الوطنى مرة اخرى، ونقرأ فى «الشيخوخة» «العلاقات الانسانية الحميمة تساعدنا على الخلاص ولا تشكل الخلاص، وهى تساعدنا على التوصل الى معنى الحياة ولا تشكل المعنى. المعنى يكمن فى عمل يصلنا بما هو خارج الدائرة الضيقة لوجودنا الفردى الضيق» وفى عام ١٩٧٩ تشكلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وكانت ومازال على رأسها. ومنذ ذلك الحين اخذت تستشعر بحريتها تنمو وتتكامل بالعمل الجماعى. وفى ٨ سبتمبر ١٩٨١ تجد نفسها من جديد فى عربة السجن متجهة الى سجن القناطر الخيرية. وترتخى فى جلستها داخل العربة «نشوى بإدراك انى المح حريتى كاملة غير منقوصة فى نهاية الطريق».

وفى السجن تخوض المعركة الشرسة التى اشرنا اليها فى البداية، معركة التفتيش والمقاومة، تتصدى بحزم وحسم للصدام مع مأمور السجن وتسخر منه. وبهذا الصدام وهذه السخرية تتجاوز المرأة التى كانت فى منتصف العمر تهرب من الحياة بين دفتى «كتاب» لقد انضج السجن من جديد وأطلق امكانيتها الخفية الكامنة، فالسجن، «يختزل الانسان رالى المقومات الأساسية للوجود. والمقومات حبلى بكل الامكانيات. وتصبح أرضا صخرية، وخضراء يانعة بالخضرة، نارا دماء، طينا تدوسه الاقدام وخزفا يحمى قدرة الإنسان على خلق الجمال وإعادة خلق ذاته. فى السجن تصبح شرسا وجميلا».

وهكذا بهذا السجن، تعود لطيفة الزيات الى بدايتها الاولى، فتتصالح مع ذاتها، ومع ما مضى من حياتها، محملة بكل حكمة السنوات الطويلة الماضية وبكل ما فيها من

انتصارات وانكسارات.

على ان هذه السيرة الروائية لا تتكامل بنيتها بهذا التسلسل الخطى المستقيم الذى عرضتها به، ولا بهذا التركيز المطلق حول الذات، وانما تتكامل بنية السيرة والمسيرة بما يشبه الحركة الحلزونية الاهليجية، التى تتقدم وتعود الى الوراء لتتقدم من جديد، وتقف أحيانا عند بيت، عند شجرة ياسمين، أو شجرة مشمش، عند ذكرى قديمة، ثم تعود لتدور وتواصل السير مضيفة الى ما قامت ببنائه، طوابق جديدة، او منحنيات اخرى، او معانى ودلالات ورؤى لتؤكد موقفا او لتكشف خبيئا. انها لا تستكمل البنية الروائية لحدث او لموضوع او لذكرى او لشعور او لفكرة فى موضع واحد وانما يتم هذا الاستكمال عبر المسيرة والسيرة كلها فى اكثر من موضع فيها ومن اكثر من زاوية، وباكثر من بنية تعبيرية وباكثر من مقارنة أو مقابلة مع أحداث او موضوعات او أفكار أو مشاعر أخرى. إنها بنية اركسترالية شبكية تجمع بين العلاقات العمودية والأفقية، الطولية والعرضية فى حركة بنائها.

الفن بين الإبداع وغوايات المغايرة

قراءة فى «أمواج الليالى» : إدوار الخراط

إدوار الخراط أديب نسيج وحده، اتفقنا أو اختلفنا معه فنيا أو دلاليا، انه يمثل إضافة خاصة متميزة لأدبنا العربى المعاصر. أذكر أننا التقينا أول مرة فى الخمسينيات فى بيتى بالقاهرة وكان لايزال – فيما أظن – ابن الاسكندرية. ولا أكاد أتذكر ما دار بيننا من حديث آنذاك. ولكنى مازلت أحمل بعض وهج هذا اللقاء. كانت تجمعنا – فضلا عن التقدير والمودة المشتركة – دراسة الفلسفة والالتزام بالفكر العلمى، وان كنا نختلف فى الرؤية ومنهج الممارسة السياسية. فلقد كان تورتسكيا، كما كان أقرب الى السيريالية فى ما يكتب من أدب. وكنت مهموما بأمور الواقع السياسى المباشر فكرا وتعبيرا أدبيا. وكان ادوار الخراط يمثل – فيما أتذكر – هو ومصطفى بدوى – وكان شاعرا له ديوان طليعى فريد – وألفريد فرج، مجموعة أدبية خاصة فى الاسكندرية.

سافر مصطفى بدوى الى اكسفورد ليصبح اليوم من ألمع أساتذتها فى دراسة الأدب العربى، واصبح ألفريد فرج واحدا من أبرز وألمع مبدعى المسرح العربى منذ الخمسينات. أما ادوار الخراط فبرغم انه يكتب منذ الاربعينات – فيما اعتقد – فانه لم يبرز إلا فى الستينات بما كان ينشره من ابداع قصصى ودراسات نقدية فضلا عن جهوده الكبيرة فى مجال الترجمة، وان أخذ نجمه يتألق بحق مع صدور روايته «رامة والتنين» فى أواخر السبعينات. وبرغم ان هذه الرواية تكاد تكون فى بنيتيها اللغوية والفنية عامة امتدادا للسمات الرئيسية فى مجموعتيه القصصيتين السابقتين «حيطان عالية وساعات الكبرياء». الا أنها كانت نقطة البداية فى وجوده الأدبى المتميز المؤثر فى أدبنا الروائى .. و«رامة والتنين» هى – فى تقديرى – ابنة مرحلة الستينات فى حياة ادوار الخراط. كانت ملجأه وكانت سجنه وحريته معا. وليس فى «رامة والتنين» أحداث كبيرة رغم كثرة ما تشير اليه وتتحرك فيه من أحداث، فهى قصة حب عاصف، تستبطنه وتعيش أوجاعه ومتعه الحسية والتأملية بعمق وجسارة، وهى قصة حب من طرفين متناقضين تماما: بين ميخائيل الشاعر المتصوف المتوحد فى حبه توحدا يبلغ حد الاطلاق، وبين رامة التى لاتعرف الا طلاقية الا فى الحب الشبقى المتعدد، أو على حد تعبير الرواية «إنها تبحث عن التعدد داخل وحدانيتها النهائية، أما (هو) فينشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة».

واكاد اتصور جوهر الرواية، أو جوهر صراعيتها الدرامية بين هذا الحب شبه الصوفى فى أحاديثه المعذبة المطلقة، وهذا الجنون الشبقى الجنسى فى تعدد وتنوع علاقاته وتجلياته.

وبرغم هذا الاختلاف العميق كان بينهما حب عميق كذلك. ولعل هذا هو مايفسر لى رمز التنين. فبصرف النظر عن مختلف التفاسير التى اجتهد بها بعض النقاد حول الدلالتين الأسطورية والتراثية للتنين او رامة نفسها باعتبارها رمزا لمصر او لايزيس، فلست أرى فى الرواية غير هذا الحب العميق الملتبس بسبب التناقض بين الإطلاقية الواحدية شبه الصوفية والشبقية التعددية، وليس التنين غير هذا الشبق النارى المتوحش الذى لا يهمد ولا يموت، وإن كان يهمد ويموت أحيانا بهذا الحب العميق. ولكن سرعان ماكان ينتفض ويتفجر من جديد برغم هذا الحب العميق نفسه. كان حبا ملتبسا بحق، على أن رواية «رامة والتنين» ليست رواية هذا الحب وحده، بل هى اساسا هذه الرؤية الابداعية الخاصة، هذه البنية التعبيرية المغايرة، انها «الرواية الشعر» التى لاتعرف أحداثا متصلة متنامية صاعدة، ولا تقوم بنيتها على السرد، وإنما تقوم على الانطباعات المكثفة التى تتنوع اشكال حركتها ولا يضمها نمط أو نسق سائد حقا، ان الرواية زاخرة بالاجداث احيانا فى تفاصيلها الدقيقة إلا ان هذه الاحداث لا تشكل بذاتها بنيانا متسقا احادى الاتجاه. وإنما هى فى حركة دائبة أشبه بحركة أمواج البحر، التى تذهب وتعود، ترتفع وتهبط، تدور فى دوامات تتسع وتضيق وتعمق، ونحن فيها وبينها مغمورون بذكريات واحلام واخيلة ووقائع، بصور الماضى وصور الحاضر، بلحظات تاريخية، أو وطنية او اجتماعية او نضالية او عائلية.

نسيج متداخل متشابك من الاحداث التى لا يوحدها خط متصل صاعد بقدر ما يوحدها التقطع والانتقالات المفاجئة فى اتجاهات شتى، داخل نسيج زمنى لا رابط بين خيوطه ولحظاته، ومع ذلك هناك ما يوحده ويضفى عليه الدلالة العامة. انها ليست قصة الحب وحدها بمتناقضاتها الحادة، وإنما اللغة التى هى أقرب الى الشعر المكثف ان لم تكن فى اغلب الاحيان هى الشعر المكثف نفسه.

وتكاد لغة الرواية ان تقيم وحدتها الدالة، أو دلالتها الموحدة، على انه ليس شعرا فى المطلق. وإنما هو شعر تنبع تعابيره من لحظات حميمة تجمع بين تجسيد الأحاسيس المرهفة، وعمق المشاعر والتأملات والشطحات شبه الصوفية، ولهذا تكاد لغة الرواية تتحرك دائما بين متناقضات ومتقابلات والتباسات تشكل وحدة الصورة التعبيرية التى قد تذهب أحيانا الى حد الزخرف البلاغى الخالص، وإن لم تفقد فى الأغلب صدق التجربة الباطنية الحميمة ذات الطابع الرومانطبقى.

ولقد كانت رواية «رامة والتنين» المنطلق لدفق ابداعى لم يتوقف. ولم تكن روايته الثانية «الزمن الآخر» إلا امتدادا لروايته الأولى. ففى «الزمن الثانى» مايزال ميخائيل يعانى من رامة وأسنان التنين ولهبه وفداحة التناقض بين الحب المطلق المستحيل والحب المتحرر المنطلق بغير حدود. و«الزمن الآخر» ابنة زمن آخر، ابنة مرحلة السادات، ولهذا تزخر الرواية

لا بأحداث الماضى، وانما بأحداث حاضر يغيم بمآس وطنية واجتماعية شتى. بل نكاد نتابع بالتسجيل الزمنى الواقعى تفاصيل بعض هذه الأحداث. ولهذا قد يغلب على هذه الرواية طابع السرد النثرى المباشر، ويطغى على الرواية مناخ واقعى الى حد كبير. وقد يقل الشعر دون أن يغيض أو يتلاشى، بل يتناثر ويبرز ويلمع هنا وهناك. ليواصل بنا طريق الحب الملتبس بين التباسات الواقع.

وبرغم أن الشعر ظل يلازم سبيل كتاباته بمستويات مختلفة التى ظهرت بعد «رامة والتنين»، الا أنه كان فى الأغلب شعرا يصاحب البنية القصصية ويتداخل أحيانا فيها، دون أن يشكل البنية نفسها، كما كان الشأن فى رواية «رامة والتنين» بل لعل السرد القصصى التفصيلى يغلب على نص من أبدع نصوصه هو «ترابها زعفران» وان لم يفقد هذا النص الجميل فى أعماقه البعيدة رفيف الشعر. ولكن الشعر يعود الى بنية آخر اعماله التى اطلعت عليها وأقصد «أمواج الليالى» التى نشرت عام ١٩٩١ . وتكاد هذه المتتالية القصصية كما يسميها ادوار الخراط أن تكون الجزء الأخير من حكاية رامة والتنين.

وتتكون «امواج الليالى» من تسع مقطوعات أو قصص، إلا انها تكاد تشكل وحدة واحدة بطبيعة بنائها الفنى وربما الدلالى كذلك، رغم تعدد دلالاتها او معانيها على الاقل. وأكاد اقرأ فى امواج الليالى «نهاية هذا الحب الصوفى الشبقى الملتبس بين ميخائيل ورامة. ولعل القصة السادسة وعنوانها «رسائل لن تصل» هى التى أوحت لى بذلك. ومن المستحيل أن نحاول تلخيص هذه القصص فليس فى بنيتها الانطباعية الشعرية او الحلمية ما يتيح تقديم صورة متسقة لحكايتها التى لا وجود لها. ولكن ألا يمكن محاولة استخلاص الدلالة العامة لهذه القصص من واقع بنيتها الفنية نفسها؟ فلنحاول ذلك. فى القصة الأولى «سحب ملتبسة» نحن ننتقل من لقاء وتلامس شبقى داخل تاكسى فى جو اسكندرانى ممطر انتقالا مفاجئا الى شقة فتاة تحكى لنا علاقتها مع «مندوب القيادة» الذى يحرص على أن يظل ببعض ملابسه العسكرية، وهو فوق السرير، والذى يطفئ سيجارته فى ظهرها، وقد توحى لنا هذه النقلة بإدانة غير مباشرة ذات طابع جنسى سادى لمرحلة سياسية فى حياة مصر. ولكن سرعان ما ننتقل منها نقلة مفاجئة كذلك الى حيث الأشرعة المطوية ومخازن القطن ذات الأبواب الحديدية السوداء فى ترعة المحمودية. وفجأة تتجلى «هى»، ويبدأ حوار الهيام المستحيل، ثم لا يلبث المطر أن يسقط، على انه هذه المرة يسقط فى غرفة مقفلة ليس لها نوافذ، وليس للمطر مصدر، ويهجم طائر ضخم بأجنحته الشاسعة الصلبة وعينية القاهرتين المحبتين على ثبج بحر مضطرب الموج محبوس فى غرفة موصدة، وهكذا من مطر الواقع فى البداية تتحرك بنا بنية الذكريات والحلم بين الاستبداد والقهر والتعذيب والأبواب المغلقة على المتاجرة والاستغلال والحب المجهض الذى لا يموت، فلا يتبقى لنا الا الانغلاق

المفتوح تحت امطار الابداع. كأنما مطلق الفن هو الخلاص. ربما!؟ لا أقدم تفسيراً وانما اضيف انطباعا لعله يفك اسرار الانطباعات المتداخلة فى بنية القصة.

والباب مفتوح امام قراءات انطباعية اخرى. على أن انطباعية البنية القصصية لا تأتى من هذه الانتقالات الحلمية المفاجئة بين احداث غير مترابطة، وإنما تأتى كذلك من بنية الجمل نفسها. فعندما تصف القصة نخلة بانها «وحيدة فجائية ورشيقة» فهى لا تصف النخلة بقدر ما تعبر عن إحساسنا بها، لا مجرد رؤيتنا الخارجية لها، ولهذا تتداخل الحواس المختلفة الظاهرة منها والباطنة فى انسنة الاشياء حينا، وتشيىّء المشاعر الانسانية حينا آخر. وهكذا يصبح الطابع الانطباعى هو الطابع العام للقصة فى بنيتها العامة وفى أبنيتها التفصيلية، وفى دلالتها فى النهاية.

وفى القصة الثانية «مجانين الله» نلتقى بقدوس الحسين، هذا الرجل المهووس بالمحبة الالهية، والقتيل بهذه المحبة. وينز الجرح القديم الدائم بالذكرى. كل منا يحب الله على طريقته. وتسأله «لماذا تصر على ان يكون الجنس الهيا ميتافيزيقيا، على الاقل الجنس هو الجنس.. إنه ليس إلا فعل الجنس؟» «غير صحيح!» هكذا يقول. وبقوله هذا لا يتبقى له منها غير الحلم.. وفى قصة «الرملة البيضاء» نعيش انطباعات يتداخل فيها الاستبداد الذى تمارسه السلطة العسكرية بالحرب المفروضة التى تنتهى مآسيها فى فجيعة الهزيمة والفرار بالإحساس الغائر بالفقدان : فقدان «الوطن – التاريخ» وفقدان الحب. وفى النسيج القصصى يختلط السرد الوصفى الواقعى، بالانطباعات، بالتسجيل التاريخى الزمنى المحدد، ولكن تبقى البنية العامة هى بنية الحلم الذى يكاد ان يكون دائما هو الحقيقة الصلبة الوحيدة. وفى قصة «موجة ورا موجة» نعيش فى البداية الحبس الاحتياطى وراء غرفة مغلقة ورائحة البحر تهب من الخارج. ويتساوق اصطدام الموج بالصخر مع احساس عميق بالظلم والاحتباس عن الناس، عن الحياة. ثم انتقالات حادة الى لحظات من العسف والقمع، والى صور بشعة للفقر والموت اهمالا والصمت المخيم والسواد الذى يلف كل شئ والوعود غير المتحققة وانتظار ادانة معلقة لم يتم الاعلان عنها، انه الاحساس الكابوسى الذى يشمل كل شئ. ويتنوع التعبير عنه بإيحاءات لحالتى القهر والاحتباس. ولكن هل ثمة امل تمثله ابراج البترول بشعلتها المتقدة دائما؟! وفى قصة «الشوارع المتوحشة» نواصل رحلة الضياع والفقدان، ونتنقل ذات الانتقالات المفاجئة بين صور عابرة هامشية متنافرة متناقضة تجمع بين الفقر والاستغلال والوحدة والحب الحجرى البارد والوحشة السائدة المتغلغلة فى كل شئ، وتجارة الموت فى اطار مزعوم من القداسة والوحدة القاتلة والنفى. ولكن برغم كل هذا، فالحب مايزال هناك فى الاقبية الموحشة للنفس. أما آن الآوان أن يحسم أمره؟! «هل ينفض التنين عنه أغلاله عند حلول الربيع؟ أم سيظل فى جبه الثلجى ألف عام أخرى

وأخرى، حتى يصرعه الملاك «ميخائيل» بعد تمام الأيام؟ هل يصرعه؟ هل يصرعه ميخائيل؟» وفى قصة «رسائل لن تصل» يكاد يتحقق هذا، فما يزال الحب هناك فى الصميم، فكل شيء يمكن أن ينقضى إلا لحظة العشق، ولهذا يكتب لها رسائل دون أن يرسلها، وتكتب هى اليه، ولكنه لايرد عليها، وتختلط مأساة الذات بمآسى العالم الثالث : الجوع وموت ملايين الأطفال، فهل نفر من رعب هذه الجريمة الى رعب الجسد؟ هل مجرد الجسد هو الخلاص؟ أم نجد الخلاص والصدق فى الكلمات؟ فى الكتابة! وفى قصة «حلقة السمك» يمضى باحثا عنها لعله يجدها فى كل امرأة على اختلاف النساء. انها الحضرة الكلية حيثما كان وكيفما كان واقعا أو حلما، تغنيه كلماتها عنها «عن صدمة التماس النافذ الحميم مع الجسد الانثوى.. مع الأرض الجسدانية المروية كل عام بطمى المحبة القديم» «لا أنسى فى النهاية الا مع يقين الجسد» وفى قصة «التهمة» نستشعر الخواء والسأم غير المحددين والأحاسيس الملتبسة والقلق غير المحدد والكآبة والاحساس الدائم بالخطر وانتظاره والاستعداد له، انه التداخل والتواطؤ بين الوحش والفريسة، بين استبداد السلطة وقمعها وبين الحب القديم العفى العصى الذى لا يشبع. وفى القصة الأخيرة «شجرة مضطربة الثمر» نتساءل: هل استطاعت يداه أن تقبضا على المطلق فيها، هل أمسكا به؟ كان المطلق فيها هو كل شئ: الوطن، الأرض، العقيدة، الطبيعة، ولهذا ما أشد الإحساس بالفقد، وما أشد غزارة الدموع! ولهذا فإن الوحدة طاغية مهما كانت الحياة تحيطه بالزحام.

وهكذا لم يبق له الا هديل الأحزان الذى يتعالى به فوق كل شئ، ولا ينقطع.

وتكاد «امواج الليالى» بقصصها المتتالية التسع، ان تكون تجسيدا شعريا وابداعيا لهذا الهديل. ولهذا فزمانها هو زمان الذاكرة والحلم والتخيل ورفيف المشاعر الجوانية. وصورها، مهما كانت واقعيتها وتسجيليتها احيانا، هى ابنية متخيلة تبنيها الاحاسيس والمشاعر والاشواق المتداخلة المجهضة. ولهذا فكل تفسير لها – مهما اجتهدنا – فهو تفسير ناقص بالضرورة وتقليص لنبضها الانطباعى الحى. بل لعل كل تفسير ان يكون انطباعا مضافا وليس تفسيرا لبنية انطباعية متحققة ومفتوحة فى آن واحد. على أنى أغامر بتأكيد ما سبق ان اشرت اليه فى البداية، من ان ما حاولت ان تعبر عنه وان تمسك به «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» و«أمواج الليالى» وربما غيرها مما لم اطلع عليه من نصوص ادوار الخراط هو المطلق الانسانى. انه فى تقديرى جوهر الدراما الشعرية القصصية انه جوهر ازمة الحب، وجوهر ازمة الواقع، وبالتالى جوهر ازمة المعرفة. وهو كذلك جوهر التعبير اللغوى فى هذه القصائد القصصية او هذه النصوص «عبر نوعية» كما يحب ان يسميها وان يصفها ادوار الخراط، وبخاصة متتالية «امواج الليالى». فالبنية اللغوية تكاد تصبح اقرب ان تكون لغة فى ذاتها، وعالما قائما بذاته، حقيقته ودلالته وحكمته تصدر من بنيته ذاتها، وجمالياته لا تشير الى غير ذاتها. إنها اللغة – المطلق، اللغة – الجسد، الحقيقة، التى لا تقول ولا تشير بل

تكون. كينونتها وحدها هي قولها وإشارتها، ولهذا كان طموحها الى المغايرة والقطيعة مع كل بنية أو نسق تعبيرى آخر، وهو طموح يكاد يكون مخططا مقصودا أو على درجة عالية من الوعى به فى عملية صياغته، بل فى حبكته وصناعته. ولهذا قد تتحول بنية اللغة أحيانا من بنية تعبيرية الى مجرد لغة إصاتة، حيث يصبح الحرف - لا الكلمة - هو محور التعبير ودلالته، نقرأ فى «الزمن الآخر» هذا النص الذى يتخذ من حرف الغين محورا له «وعلى الرغم من دغلة الغضب المتوغلة فى مغاورى. وعلى الرغم من غابة الغيلان المراوغة فان غنه غوايتك لاتغادرنى مغمغمة بأغنيات غامضة المغزى». وقد يصبح حرف السين فى نص آخر هو المحور وهكذا.

ولعل هذا الطموح الى المطلق اللغوى أن يكون صدى، بل تعبيرا عن رؤيته فى قصائده الروائية والقصصية التى أشرنا اليها والتى يسيطر عليها الطموح الى المطلق الاحادى الميتافيزيقى. لهذا وجدنا فى هذه الرؤية أن الهم الباطنى أكبر من الهم الخارجى وأن الهم الحسى الشبقى يطغى على الهم الفكرى والمعرفى، بل قد يصبح المعرفى محدودا بحدود الحسى والشبقى، فضلا عن ان الهم الذاتى اكبر من الهم الوطنى والاجتماعى رغم وجود هذا الهم الوطنى والاجتماعى وإن يكن وجودا هامشيا عابرا فى كثير من الاحيان، انه البحث المتفرد المتعالى المطلق فى العلاقتين الحسية والعاطفية، وفى الرؤيتين الاجتماعية والانسانية وفى التعبير اللغوى كذلك.

انها فى الحقيقة رؤية فنية ودلالية تجمع بين الرومانطيقية باطلاقيتها الذاتية والسيريالية بتداخل عوالمها الحسية والباطنية ومفارقتها لكل ما هو مألوف وسائد وتفكيكها لكل ما هو نسقى، وسيادة الجمالية الشكلانية الزخرفية احيانا.

ولاشك أن هذه التجربة الغنية التى يواصلها بدأب ادوار الخراط فيها جرأة إبداعية ونضارة وتجديد فى بنية الرؤية وبنية التعبير اللغوى على السواء، وفيها فرادة ومغايرة ورونق جمالى ممتع. ولكننى اخشى ان يفضى به هذا الى غواية الزخرف التعبيرى الذى تصبح فيه الكتابة هدفا مغلقا فى ذاته وتجف فيها عصارة الخبرة الحية، وتتعالى - برغم معطياتها وعناصرها الحسية والمعنوية - عن الهموم الانسانية والتواصل الانسانى، ويصبح بريقها الجمالى وهجا ذاتيا يصدر عن صنعة قادرة مدققة وإن افتقد الأعماق والرؤية الانسانية الشاملة.

على ان ادوار الخراط من اكثر ادبائنا العرب عمقا وشمولا معرفيا وثقافيا وخبرة اجتماعية وانسانية وفنية. ولهذا فما أقدره كذلك على محاذرة هذه الغوايات الشكلية والاغترابية باسم التجديد والتجاوز المطلق، وما أكثر ما ننتظره من اضافات فنية ودلالية عميقة يثرى بها أدبنا العربى المعاصر..

إبراهيم أصلان
بين مالك الحزين ووردية ليل

«وردية ليل» هى آخر اعمال الاديب ابراهيم اصلان، وهى رواية وان اتخذت فى تشكلها الفنى مظهر القصة القصيرة، فهى مجموعة من اللوحات ذات الاستقلال البنيوى الذاتى، ولكنها بتتابعها وتراكمها تخلق بنية واحدة متناسجة، ودلالة واحدة متسقة. على انها فى نسيجها التفصيلى الدقيق المرهف الذى يمتلئ بمساحات دالة من الفراغ، وبلحظات دالة من الهمس أو الصمت، تكاد أحيانا تقترب من الشعر، بل اكاد أشعر اننى أقرأ فى بعض تراكيبها اشعار سعدى يوسف بوجه خاص. على ان الشعر فى هذه الرواية كما فى شعر سعدى يوسف – ليس فى النسيج فحسب، وإنما هو كذلك فى الرفيف الإنسانى البالغ العذوبة والرقة والرهافة، الصادر من جراح غائرة، وتساؤلات حميمة، تجمع بين الاحساس بالفجيعة والتطلع الى أفق كتابة مغايرة. ورواية «وردية ليل» هى الرواية الثانية لابراهيم اصلان، سبقتها رواية أخرى صدرت منذ عشر سنوات أى عام ١٩٨٣ هى «مالك الحزين» كما سبقتهما مجموعتان من القصص القصيرة «هى بحيرة المساء» التى صدرت عام ١٩٧١ و«يوسف والرداء» التى صدرت عام ١٩٨٧. وتكاد بنية «وردية ليل» – كما ذكرنا – أن تكون أقرب الى بنية مجموعتيه القصصيتين من بنية روايته الأولى، ورغم هذا، فهناك ما يجمع بين الروايتين فضلا عما يفرق بينهما.

و«مالك الحزين» رواية مكثفة بأحداثها، مكدسة بشخصياتها، متشابكة بأوضاعها، انها غابة بكر من البشر والأطماع والتطلعات والمواقف، ولهذا فهى ذات رؤية أفقية عريضة تكاد تنحصر فى مكان محدد وزمان محدد، ولهذا كذلك كانت لغتها أفقية يغلب عليها السرد الذى ينتقل بنا بين هذه المساحة المكانية المحددة، وهذه المساحة الزمنية المحددة، يتابع ويصف ويسجل، وان تحول السرد أحيانا – وخاصة فى أجزائها الأخيرة – الى غنائية عميقة، ويكاد هذا التعارض بين السرد الوصفى من ناحية، والغنائية من ناحية أخرى أن يشكل الدلالة المتميزة لهذه الرواية، فالرواية قد تكون رواية شخصيتها الأولى وبطلها يوسف النجار، هذا الكاتب الهاملتى الروح والموقف، الذى مايزال ضائعا ممزقا بين أن يكتب عما يراه من تفاصيل المظاهر الخارجية للواقع، أو يغوص فيما وراء هذا الواقع الظاهرى ليكشف ويفضح عما يحتدم فيه من مختلف أشكال الاستغلال والقهر، ويشارك فى الاضرابات والمصادمات والصراعات السياسية والاجتماعية، ولعل عنوان الرواية ان يلخص لنا هذا بدقة، فمالك الحزين – كما تقول الرواية نفسها فى فقرة تحت عنوانها يقعد بالقرب من مياه

الجداول والغدران، فإذا جفت أو غاضت استولى عليه الأسى ويبقى صامتا حزينا، انه لا يشارك وإنما يتأمل حزينا من بعيد، على أن يوسف النجار فى الرواية أكبر – فى تقديرى – من مالك الحزين، فهو ليس حزينا فحسب، وانما هو قلق مأزوم متردد غير مستقر عند أحزانه، بل تمتلئ نفسه كما يمتلىء قلمه بالتساؤلات، ويكاد يذكرنا ببطل آخر فى رواية «تلك الرائحة» لصنع الله ابراهيم، فهو مثل بطل تلك الرائحة، مهموم بالبحث عن كتابة مغايرة، عن رؤية أخرى، وكما كانت رواية «تلك الرائحة» هى نفسها الكتابة المغايرة لا بتساؤلات بطلها داخل الرواية، وانما بالرواية المكتوبة نفسها، فكذلك رواية «مالك الحزين»، انها تحقق بكتابتها نفسها الكتابة المغايرة، أى انها هى نفسها اجابة ابداعية للتساؤل المأزوم، الذى يرين على قلب يوسف النجار، ففى الرواية يفشل يوسف النجار مرتين عن أن يعبر عما يحتدم به الواقع من مصادمات وصراعات اجتماعية وسياسية، مكتفيا بقراءة هذا الواقع فى بعض مظاهره الخارجية الهامشية، مرة منذ خمس سنوات، ومرة أخرى فى الزمن الراهن للرواية، على أن الرواية فى تعبيرها عن أزمة الكاتب يوسف النجار انما تقدم لنا صورة للعالمين : عالم التضاريس الخارجية المستقرة نسبيا للأحداث والشخصيات، وعالم التمردات وارادة التغيير، عالم الحى القاهرى الفقير شبه المغلق على نفسه الذى يعيش على سطحه يوسف النجار، والعديد من الشخصيات والأحداث، وعالم الصراعات السياسية التى تحتدم بها القاهرة وربما مصر كلها، والتى تطرق أبواب هذا الحى الفقير المنغلق، وهكذا، فالرواية تتجاوز بتعبيرها الروائى المتحقق أزمة الكاتب بين هذين العالمين.

ولهذا فالرواية – فى تقديرى – ليست رواية عن يوسف النجار، وانما هى رواية جديدة وكتابة جديدة. موضوعها ليس شخصا بعينه، وانما حى بأكمله من أحياء القاهرة فى اطار واقع تاريخى شامل، وليس مهما أن نعرف انه حى امبابة، أو انه الحى الذى عاش فيه ابراهيم أصلان، وربما مايزال يعيش فيه، رغم أن الرواية تقدم لنا صورة طوبغرافية لهذا الحى بكل تفاصيله وحواريه وأبنيته الأساسية وعلاقاته المتجاورة مع أحياء أخرى، انه فى الحقيقة موقع انسانى، وليس مجرد موضع مكانى، بل لعل مكانيته تنبع من موقعه الانسانى، ولانه موقع انسانى فهو متعدد الأوضاع والمستويات والمواقف، هو حياة مستقرة داخل إطارها المغلق الذى يحتدم رغم استقراره بأحداث يومية عادية من متع صغيرة، وعواطف ومشاجرات ومتاجرات ومنافسات وعشق وموت وتطلعات طبقية، وهو كذلك جزء من ساحتين سياسية واجتماعية أكبر تحتدمان بالمواجهات والصراعات والانفجارات بين البسطاء من الناس، وفى مقدمتهم الطلبة، وبين جنود الأمن المركزى، ومن هذا التناقض والتداخل بين هاتين البنيتين داخل الرواية، تبرز شخصيات مختلفة أغلبها من داخل الحى.

فالرواية تجرى أساسا داخل الحى وإن جاء الى أطرافها المجتمع المصرى كله بتظاهراته

وصراعاته وشعاراته وحكومته وجنوده وقنابله المستوردة من الولايات المتحدة الأمريكية، فهناك الشيخ حسنى الضرير الذى يعيش على قيادة العميان والذى يوهمهم بأنه بصير، وهى الشخصية التى استلهما بذكاء كبير داوود عبد السيد مخرج فيلم الكيت كات الذى استلهم هذه الرواية وجعل من شخصية الشيخ حسنى الزاوية الاساسية للرؤية العامة للفيلم، وهناك الأسطى قدرى الانجليزى الذى يخلط بين واقعه ومواقف من مسرحيات شكسبير، وسيأتى اسمه فى رواية «وردية ليل»، وهناك المعلم صبحى تاجر الفراخ الذى بدأ تجارته بثلاث دجاجات وأصبح اليوم صاحب محل دجاج، وهناك قاسم الذى طلق زوجته لفشل ابنه فى الدراسة والذى أعادها الى ذمته عندما يكتشف ان ابنه يقرأ جريدة الأهرام، وهناك فاطمة ذات الجسد الفوار التى يحبها يوسف النجار، ثم ما يلبث قلبه أن ينشغل ويتردد بينها وبين الفتاة التى كان يحملها الطلبة فى التظاهرات والتى كانت تهتف ضد الحكومة وميمى شكيب «رمز الفساد» وغلاء الأسعار. وهناك «الهرم الأكبر» تاجر الحشيش وعشيق فتحية زوجة الأسطى عبده، وهناك الشاويش عبد الحميد الذى يشرب الحشيش وله ركن لبيع السجائر. وهناك عم عمران العجوز الصديق الوفى لعم مجاهد بائع الفول الذى يموت داخل دكانه، وتصبح ليلته التى تقام للعزاء محور فضيحة كبرى فى الحى، وعم عمران هو الذى ستكون له قرب نهاية الرواية رؤيا عن قيام القيامة وعرض مختلف شخصيات الرواية على الله تعالى. والى جانب هذه الشخصيات المختلفة وغيرهم، تزخر الرواية بالحى نفسه كشخصية حقيقية بتفاصيل حاراته ومقاهيه وآثاره القديمة الباقية، وبخاصة الكيت كات الملهى الذى كان يأتى اليه الملك نفسه، فضلا عن هموم الحى، وعلاقاته وخلافاته والتفاصيل الدقيقة لبعض عملياته الخاصة مثل عملية صيد السمك، وذلك لإطلال الحى على نهر النيل. ولهذا كله يغلب على الرواية كما ذكرنا طابع السرد الوصفى التفصيلى شبه الإعلامى، وإن غلب على جزئها الاخير الطابع الغنائى الصادر من اعماق حزينة عاجزة.

وتتشكل بنية الرواية من فقرات أساسية مرقمة تعبر عن أحداثها الآنية المباشرة ومن فقرات ذات عناوين خاصة داخل الفقرات المرقمة هى ذكريات وحالات نفسية باطنية. ويتراوح التعبير فى الرواية بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ويتم هذا بانتقالات مفاجئة تضفى على بنية الرواية طابعا سيمفونيا مركبا، ولهذا فالرواية رغم طابعها السردى الوصفى التفصيلى ليست رواية واقعية بالمعنى الشكلى الذى يقترب من مفهوم الرؤية الطبيعية المباشرة للواقع، بل هى واقعية بالمعنى الجدلى العميق، الذى يعبر عن الجوهر الانسانى الصراعى المتعدد الأنحاء من خلال ظواهره العينية الملموسة. وتكاد هذه الرواية ان تكون تعبيرا عن بداية مرحلة السبعينيات فى مصر، أى مرحلة الانتقال من المرحلة الناصرية الى المرحلة الانفتاحية الساداتية.

ومع رواية «وردية ليل» نستشعر اننا قد انتقلنا بالفعل الى مرحلة أخرى.

وإذا كنا قد قضينا أغلب الزمن الروائى لمالك الحزين فى الليل، فسوف نجد أنفسنا كذلك فى زمن ليلى متصل – الا فيما ندر – فى رواية وردية ليل. وكما وقعت «مالك الحزين» فى موقع محدد، ولحظة زمنية محددة، فهكذا تقع كذلك «وردية ليل». فأحداثها لاتقع فى حى وانما فى مبنى محدد هو مصلحة المواصلات فى شارع رمسيس بالقاهرة، وفى أغلب اللحظات داخل الغرفة المخصصة للبرقيات الخارجية بالذات، على اننا على خلاف رواية مالك الحزين، لن نجد فى هذه الرواية تكثيفا وتكديسا لشخصيات أو لأحداث، بل سنعيش أحداثا صغيرة للغاية، مع مجموعة من الشخصيات محدودة للغاية كذلك. واذا كانت الرواية الأولى يغلب عليها السرد الوصفى التفصيلى فاننا فى هذه الرواية سوف يستغرقنا الحوار، وان صادفتنا أحيانا بعض الأوصاف التفصيلية الدقيقة لا لأحداثها، وانما لبعض أشيائها، على أن الطابع الحوارى لهذه الرواية يكاد يعود بنا – كما سبق أن أشرنا – الى بنية القصة القصيرة عند ابراهيم اصلان، والتى يتميز بها بين الجيل الجديد من كتاب القصة فى الستينات، على أنها ليست حواريات عادية تشكل موقفا، أو ترسم أحداثا أو تعبر عن مقابلات ضدية أو صدام درامى، أو ذات امتداد منطقى خطى متطور، بل هى حواريات شبه هامسة، شبه غنائية شعرية – فى كثير من الأحيان – تعبر عن إيقاع الحالات النفسية الدفينة أكثر مما تعبر عن أفكار أو معلومات، ولعل هذا هو ما عمد ابراهيم أصلان منذ مجموعته القصصية الأولى «بحيرة المساء» ككاتب قصة له رؤيته الخاصة المتميزة وكتابته الفنية المغايرة، ففى هذه المجموعة القصصية الأولى تصطدم ألفتنا المستقرة بعالم من العلاقات الانسانية التى لا يكاد يقوم بينها تواصل رغم جسور الوقائع والحوارات فيما بينها، وإن تكن وقائع يشار اليها فى كثير من الاحيان دون أن تتكامل ملامحها، وحوارات تبدأ بأسئلة لا تتحقق لها ايجابات.

ولهذا تقوم استمرارية الحوار على كلمات تغطى مساحة الصمت أو تستهل أسئلة أخرى. وقد لا يتصل الحوار بل يتداخل مع حوار آخر منفصل. وقد لا يكتمل الحوار أصلا، بل ينقطع دون اكتمال أو دون الوصول الى نقطة منطقية. نعم، هناك علاقات بين الناس، فلكل إنسان عالمه الخاص جدا، والبعيد جدا وربما المجهول جدا رغم التقارب المكانى والآنى وتواصل الحوار غير المتواصل! وليس معنى هذا انعدام الدلالة. وانما تتبع دلالة خاصة لرؤية خاصة تعبر عن الدهشة واللا منطق واللامبالاة، وسريان السر فى نخاع كل شىء، والركود الطاغى على حركة الاشياء، واللاجدوى، وان يتعرى انسان تماما ليقول فى صمت شيئا لفتاة، وان يرتدى انسان شخصية عازف ويؤجر للقيام بدوره وهو لايعرف العزف، وان يتكرر السؤال عن الساعة، وهى متوقفة، وان يسأل انسان عن عجوز مريضة وحيدة دون ان يفضى

سؤاله الى شيء، أو يعني به شيئا، أو ان يقوم حوار بين اثنين حول ماض لم يعد له وجود حتى في ذاكرة احدهما، أو أن يتسلم انسان رسالة ليست له، لانه لا ينتظر في حياته رسالة.

انها حوارات كلعبة النرد خبطات حجارة ونتائج رميات عفوية، عشوائية ولاشيء اكثر. وهي حوارات تعبر تقنيا أفضل تعبير عما لاسبيل الى التعبير عنه. وان تكن بعض هذه القصص الحوارية لاتخلو من فقرات تمتلئ بأوصاف تفصيلية، ولكنها أوصاف محايدة لاتعني شيئا ولاتعبر عن شيء ولاتستهدف شيئا. انها في مجملها لوحات انسانية غائرة تجمع بين ألوان باهتة مختلفة وان كان يكثر بينها اللون الابيض والظلال. على ان بعضها يبلغ درجة مغرقة من الرمزية.

ولقد صدرت هذه المجموعة القصصية الأولى عام ١٩٧١، وهي حصيلة قصص كتبت طوال السنوات الخمس الاخيرة من الستينيات في المرحلة الناصرية، رغم ان هذه السنوات كانت تزخر بالتغيرات والتفجرات السياسية والاجتماعية.

ولهذا أكاد اتصور ان رواية «مالك الحزين» التي كتبت بين أوائل السبعينيات وأوائل الثمانينيات، كانت تعبر بشخصية يوسف النجار الإشكالية المأزومة وبمجمل بنيتها الدلالية، عن أزمة التحول القلق الى كتابة اخرى مغايرة أكثر اقترابا من دنيا الناس. ولهذا كما ذكرنا كانت غلبة طابع السرد الوصفي عليها. على اننا مع رواية «وردية ليل» نكاد نعود الى البنية القصصية التي يغلب عليها طابع الرفيف الحواري الغنائي، وان اختلفت رؤية الرواية عن الرؤية التي اتسمت بها قصص «بحيرة المساء» بوجه خاص، أو بالاحرى، فان رواية «وردية ليل» ترث رفيف الحواريات الغنائية في قصصه القصيرة، كما ترث في الوقت نفسه العمق الدلالي الاجتماعي في «مالك الحزين» لتقيم منهما بنية رواية جديدة.

تبدأ «وردية ليل» بفاتحة تقول ما كانت تقوله الأم «رأفة»: «جبال الكحل تفنيها المراود» لقد ماتت الام رأفة وضاعت مكحلتها وظل المثل سائرا كلما ضاقت أو ثقلت الأحزان، وابراهيم اصلان يوقع باسمه على هذه الافتتاحية، ولهذا فانها تكاد أن تكون كلمته الصريحة التي تفضّ لنا منذ البداية اسرار هذه الرواية. وتنتقل بنا الرواية بعد ذلك عبر خمس عشرة مقطوعة قصصية. ورغم تمايز كل منها، فانها تشارك في تكامل ووحدة الرواية. نبدأ مع الليل، أو يبدأ سليمان كما سنتعرف عليه بعد قليل. يعبر شارع ٢٦ يوليه ذا الاتجاهين كما تقول الرواية في سطرها الأول، ويمشي الى الجانب الآخر. لا أثر هنا لرمز ما. انه مجرد وصف محايد لواقع. ومع ذلك لا نملك الا ان نستشعر باننا نتحرك الى جانب آخر من شارع يوليه! ويلتقي على غير ميعاد بعاهرة فقيرة تدعوه الى دخول السينما، «نعمل

فيها كل حاجة» ويعتذر بان هناك زحمة وترد بغضب، كانما هو صادر عن تجربة أليمة: «أنا ما بارحش بيوت» ويعتذر فوراءه عمل لابد أن يذهب اليه فهو موظف فى مصلحة المواصلات. وهكذا منذ البداية تدخل بنا الرواية فى جو من العلاقات العادية الصريحة العابرة، والمحايدة ايضا، ولكنها ترف ببعض دلالات إنسانية. ونبدأ معه فى الفصل التالى عمله الذى أخذ يتدرب عليه، إنه توزيع البرقيات. وبضمير المتكلم يدور هذا الفصل الذى يغلب عليه كبقية فصول الرواية الطابع الحوارى المركز السريع. يرافقه عم جرجس فى توزيع البرقيات ليدربه على معرفة الشوارع فى ليل المدينة، فسليمان سوف يحل محله عندما يصبح عم جرجس رئيس وردية الليل بدلا من عم بيومى الذى سوف يخرج على المعاش، متى؟ الليلة! نحن إذن فى نهاية مرحلة وبداية أخرى، ونحن كذلك فى نهاية عام وبداية عام جديد. ويخرج سليمان لتسليم برقية لسيدة عجوز يعرفها عم جرجس فهى اكبر ست فى منقطة التوزيع، وتعيش وحدها. وفى الطريق يحدثه عم جرجس عن الذين يموتون بمجرد ان تصلهم برقية، وخاصة هؤلاء الذين لديهم «ابن مريض أو مسافر أو بنت بتعمل عملية، بتولد». وفى الفصل الثالث نودع عم بيومى. اليوم هو نهاية خدمته. كان سياسيا قديما اعتقلته الحكومة عدة مرات. الليلة يسلم عم بيومى درجه لعم جرجس ونقف طويلا عند تفاصيل محتويات هذا الدرج.

أهم ما فيه صورة جماعية لزملاء العمل القدامى، فضلا عن «زاد الليل» من مخللات وملح وشاى وبن وبرقيات تهانى «بتاعة زمان، ولد وبنت يحملان باقة الورد الملونة» ويذكرنا هذا الدرج بدرج آخر فى قصة اللعب الصغيرة فى مجموعة «بحيرة المساء»، وفى الفصل الرابع تصل برقيات من بينها برقية للسيدة اليوغسلافية ميرا بودوفتش، ويتذكر عم بيومى زوجها المتوفى الذى كان يعطيه دائما نصف فرانك فضة عندما كان يعمل فى توزيع البرقيات، ويتمسك عم بيومى فى أن يحمل بنفسه هذه البرقية الى السيدة ميرا رغم انه رئيس وردية، ولايصح أن يقوم بالتوزيع، ورغم ان اليوم هو آخر أيامه فى الخدمة، وفوق هذا وذاك كانت الليلة هى ليلة آخر العام، ويقوم مصطحبا سليمان، ولاينسى عند خروجه أن ينزع الورقة الأخيرة من نتيجة الحائط، ويصعدان الى حيث السيدة ميرا، تتوقف عيناها عند وجهه، ومن الباب الخارجى يبدو الماضى فى غرفتها: جراموفون من الخشب يعلوه بوق كبير، ويهنئها بالعام الجديد، وتعيد له ايصال البرقية، ويهبطان، وعندما يضع الإيصال فى جيبه تسقط منه قطعة معدنية رقيقة، المودة اذن لم تزل باقية موصولة! ومع هذه المرحلة من الرواية نستشعر اننا لا نودع عم بيومى أو نودع عاما فحسب، وانما نودع مرحلة كاملة، نودع عهدا من المودة والتراحم والتضامن والزمالة الحلوة، ويظل هذا الاحساس فى بعض فصول تالية، نستشعره فى العلاقة بين سليمان ومحمود الذى يحب آسيا التى رآها فى وردية الصباح وأحبها عندما ابتسمت له وأراد أن يتزوجها، ونستشعرها فى

زميل آخر هو الحريرى الناصرى المتحمس، الذى شارك فى حرب ٦٧ وجرح فيها وهو يؤكد دائما، عبد الناصر كان شريفا ووطنيا «ولكن مش بإيده»، ونستشعرها فى التفاصيل الدقيقة لعملهم فى إعداد وترتيب البرقيات، تماما مثلما تابعنا فى «مالك الحزين» تفاصيل عملية «صيد السمك». ولكن مع الفصل السابع يموت عم مرزوق بائع «الانتيكا»، وجدوه معلقا منتحرا فى دكانه القريب من مبنى هيئة المواصلات، وهنا تبدأ الرواية تأخذ منحنى آخر مختلفا مريبا قاتما، لقد انتهى عهد الأمان والألفة والمودة والتضامن! سليمان فى الفصل الثامن يذهب لإحضار كوب شاى، وأثناء عودته يشعر أنه مراقب، إن هناك من يتبعه، خطوات تتحرك عندما يتحرك وتقف عندما يقف! ومن نافذة غرفته يبصر المساحة الكبيرة الممتلئة بعربات الأمن المركزى والجانب الآخر من جريدة «الأهرام»، وفى الفصل التاسع يزور صديقه «محمود» فى بيته فهما يسكنان فى حى واحد، امبابة، من عادته أن يمر على سوق فى طريقه ويشترى أشياء صغيرة بسيطة يصنعون منها أشياء مهمة فى حياتهم، ولكن هذه المرة لايشترى شيئا، «السوق لم تعد السوق، والأيام لم تعد الأيام» وفى الفصل العاشر، تأتى اليه خلف حاجز الزجاج فتاة بفستان مشجر تطلب منه أن يكتب لها برقية لخطيبها بأن لا ينتظرها فقد تزوجت. وعلى مقربة منها كان زوجها العربى فى جلبابه الأبيض الناصع. وفى الفصل الحادى عشر يعكف رجل على كتابة برقية مطولة وهو لا يكف عن البكاء، البرقية طبق الأصل لبرقية أرسلت بالفعل من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينات كما تقول الرواية فى الهامش فى فصلها الثانى عشر. والبرقية موجهة الى ليلى هاشم المصرية فى سجن مكة العمومى جناح النساء، يطمئنها زوجها على ولديها وعلى عائلتها ويأمل لها الفرج، وفى الفصل الثالث عشر تكون قد مضت سنوات طويلة كما يقول الراوى وكما يبدو ذلك من مظهره وتثاقلت حركته، يلمح صديقه «محمود» يجذب الشريط الورقى من قلب ساعة الميقات ويحاول الاطلاع على الأسماء المكتوبة فيه، لقد تغير محمود، لحيته نابتة بيضاء، لم يعد طبيعيا، يبدو ان فشله فى حبه لآسيا وراء ذلك، وفى الفصل الرابع عشر نلتقى بالحريرى، يؤذن فى الساعة الواحدة صباحا بكلمات لا صلة لها بالأذان، وعندما يصارحه محمود بذلك يندفع يبكى، وهكذا تبلغ المأساة ذروتها.

لقد انقضى زمن وجاء زمن آخر، التاجر البسيط ينتحر، سليمان مراقب متبوع فى عمله، الفتاة الصغيرة، تتخلى عن خطيبها من أجل عربى فى سن والدها، ومحمود والحريرى يفقدان صوابهما، ولهذا فمن الطبيعى ان نأتى الى الفصل الخامس عشر والاخير هكذا يبدأ هذا الفصل: «الآن، انتهيت من مراجعة دفعة البرقيات الأخيرة» لقد وصلنا الى النهاية اذن بالفعل، رغم هذه الكلمات المحايدة. ويشير الراوى الى الضوء الذى تشعه لمبات النيون الذى يعشى عينيه ويؤلمهما ويقول «لم يعد بوسعى هذه الايام ان ابقيهما مفتوحتين

دون حرقة ودون دموع». كلمات محايدة ايضا فى ظاهرها ولكنها تكاد تعبر رغم الحياد عن رؤية للواقع من حوله! ثم تبدأ تختلط الامور امامه. برقية الفتاة الى خطيبها، صوت محمود يسأله هل انتهى ام مازال فى العمر بقية، وتبدو له آسيا حزينة وينهض عم بيومى، ويتذكر العاهرة الصغيرة الفقيرة، انه وحده تماما. لحم السماء ينسدل امامه. يمد نصلا فضيا الى لحم السماء. ويكون شيئا له شفران من ارجوان يصبح مهبلا! هل هو ايذان بميلاد جديد؟ وينتظر الدمعة الحمراء تبزغ تنحدر، تصحو بيوت التراب تنبض جدرانها بالصهد.. وبالونات من عفار وربيع تعلو، تملأ الافق، وتقترب. وهكذا تنتهى الرواية برؤيا تختلف عن رؤيا عم عمران التى انتهت بها رواية «مالك الحزين» انها رؤيا أكثر تفاؤلا وجسارة وثقة وربما تتضمن كذلك سخطا ورفضا وتحريضا.

حقا كما تقول «الأم رأفة» «جبال الكحل تفنيها المراود» مهما طال الزمن فبالدأب والاصرار لابد ان تزول جبال الأحزان.

هذه هى رواية «وردية الليل» اضافة ابداعية متطورة، ومرحلة جديدة لكتابات ابراهيم اصلان تنبض شاعريتها الفريدة وشفافيتها الانسانية المرهفة العميقة بجراح واقعنا الراهن.

على انها ليست إلا الكتاب الاول. وما اشد ما تثيره فينا من شوق وعطش الى الكتاب الثانى «لوردية ليل» ولكل الكتابات التالية لهذا الاديب الفنان المبدع حقا.

قراءة فى «العام الخامس» و «أيام المطر»*
لـ إسماعيل العادلى

أعترف بأنى لم أستوعب بعد حركة الإبداع الجديد.

تمنيت أن أتحدث عن اسماعيل العادلى فى إطار أعماله جميعا وفى سياق الإبداع الجديد .. أرجو أن يتاح لى هذا مستقبلا.

اكتفى بالوقوف عند مجموعتيه القصصيتين «العام الخامس» و «أيام المطر».

علما بأننى فى بحثى عنه.. رحت أقرأ ماكتب عنه من نقد تطبيقى..، وأغلبه نقد طيب، ما أعتقد أنى سأضيف اليه كثيرا.. ولكنى وقفت طويلا عند المقدمة التى كتبها الأستاذ ادوار الخراط عما يسميه الحساسية الجديدة فى مدخل عدد الكرمل الخاص بالأدب المصرى المعاصر.. فى هذه المقدمة يضع الأستاذ ادوار إسماعيل العادلى ضمن هذه الحساسية الجديدة، فى إطار تصنيف من تصنيفات هذه الحساسية، هو الواقعية الجديدة..وإن كان يضع إسماعيل العادلى فى منطقة غامضة تتداخل فيها مايسميه بالحساسية القديمة بالحساسية الجديدة...

وبصرف النظر عن هذا الحكم .. فإننى أريد أولا أن أقف قليلا معكم عندهذا الذى يسمى بالحساسية الجديدة .. أو القديمة..فالحق أننى لم أتمكن بعد من فهمها.. فى تعريف الأستاذ ادوار لها: يقول عنها إنه بحسب هذه الحساسية الجديدة أن أصبحت الكتابة الإبداعية اختراقا لا تقليدا، استشكالا لا مطابقة، اثارة للسؤال لا تقديما لإجابة.. ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات.. ومن الناحية التقنية هى كسر للسرد الرتيب وتحطيم سلسلة الزمن السائر وتهديم لبنية اللغة المكرسة ... الخ. والخلاصة كما يقول : ان الحساسية الجديدة أصبحت اليوم هى إبداع الكتابة الابداعية الحقيقية فى مصر، وهو يكاد يعود بهذه الحساسية الجديدة الى بدايات لها فى الثلاثينات أو الأربعينات...

وهو يشير الى الحساسية القديمة فيضع فيها كل كتابات بدون تمييز ما قبل الجيل الجديد من طاهر لاشين الى حقى، الى نجيب محفوظ الى السباعى الى عبد الحليم عبد الله الى الشرقاوى الى يوسف ادريس مع بعض تحفظات.

---

* نص محاضرة عامة ألقيت فى أواخر الثمانينات.

ثم هو يشير الى أن موجة الواقعية التى غمرت الساحة الأدبية كما يقول بغثاء كثير وجدوى قليلة، قد ثبت انحسارها وقصورها معها... ما أريد أن أطيل عليكم فأنتم متابعون ما كتب الاستاذ الخراط ويكتب فى هذا الشأن. ولكن اسمحوا لى ببعض الملاحظات..

ماذا تعنى هذه الحساسية الجديدة؟.. هل هى بنية شكلية تشكيلية ابداعية جديدة ام رؤية انسانية اجتماعية؟، أيا ما كان الامر.. فهى شئ جديد يضاف الى تاريخ الأدب فى ارتباطه بمرحلة جديدة من مراحل واقعنا الاجتماعى.. وهنا أتساءل.. ألا نستطيع أن نتبين هذا فى كل مرحلة سابقة.. بل طوال التاريخ الادبى، هناك دائما مراحل مختلفة متطورة؟.. وداخل تلك المرحلة التى يسميها الحساسية التقليدية، نستطيع أن نتبين اكثر من مرحلة، فضلا عن اكثر من اتجاه.. سواء فى الرؤية أو الصياغة أو الدلالة الاجتماعية... فما أبعد الفرق بين نجيب محفوظ والشرقاوى ويوسف ادريس من ناحية والسباعى وعبد الحليم عبد الله وثروت أباظة من ناحية أخرى.. لانستطيع ان نوحد هؤلاء لا فى الرؤية، ولا فى المعالجة القصصية.. بل نستطيع أن نتبين فى داخل كل منهم تمايزا خاصا.. ولهذا أرى انها نظرة غير تاريخية وغير موضوعية أن نضع كل هؤلاء فى سلة واحدة باسم «التقليدية» أو «القديمة» .. وأكاد أتبين افتقاد النظرة التاريخية عندما يحاول الاستاذ ادوار رد ما يسميه بالحساسية الجديدة الى عام ٤٠ ويشير الى بعض المجلات التى كانت تعبر عن تغيرات ادبية فى ذلك الوقت مثل المجلة الجديدة والبشير. إن هذه الاشارة نفسها لا تلغى فحسب تاريخية الظاهرة الجديدة وتطمس معالم التغاير والاختلاف، بل تكاد تكشف عن معنى الحساسية الجديدة عند الاستاذ ادوار، فالمجلات التى يشير إليها فى ذاك الوقت كانت تعبر عن تيار سيريالى، وعن دعوة الى الفن من أجل الفن، ولا أقول هذا عن دراسة وانما عن خبرة.. الاستاذ ادوار يشير الى مجلة البشير.. لعلى كنت مسئولا عن مجلة البشير آنذاك وكتبت افتتاحيتها التى كانت دعوة الى الأدب العدمى، أدب التهديم والرفض المطلق... ما أريد أن أحكم أو أقيم اتجاها، وانما اردت أن أقول إن محاولة ادوار ربط حركة الأدب الجديد بهذه المرحلة القديمة ليست دعوة غير تاريخية تطمس تاريخا وتطورا عميقا للأدب فى اطار سياسى اجتماعى متطور فحسب، بل تسعى لاعطاء هذه الحساسية الجديدة دلالة خاصة وحيدة هى الدلالة التهديمية القديمة والسيريالية. أكاد أقرأ فى كلمات ادوار توصيفات أدونيس للشعر الجديد، وأكاد اتذكر فى كلمات الأستاذ ادوار، كلمات الحركة السيريالية الفرنسية عند بريتون وغيره، وأكاد اتذكر بعض الكلمات التى كانت تتردد فى أوروبا وماتزال تتردد لدينا فى العالم العربى حول مفهوم الحداثة أو بالحرى ما بعد الحداثة وهو مفهوم مطلق للأدب يسعى لاقتلاع الأدب من ملابساته الاجتماعية ودلالته الطبقية ويجعل منه مجرد مغامرة شكلية فى المطلق يقوم عبر الرفض المطلق والمغايرة المطلقة، مثل مدرسة مواقف وكتابات ادونيس والخطيبى وأضرابهما، ولهذا كان من الطبيعى أن تهاجم الواقعية

هذا الهجوم برغم أن الواقعية قدمت اشرف وأروع ما فى تراثنا المعاصر، لست ضد أن يتبنى الاستاذ ادوار ما شاء من آراء. أما أن يقيم تيارا أدبيا كاملا بهذا الذى يراه هو ويجعل الصفة الفنية قاصرة عليه، فهذا ما اختلف فيه معه.. ورغم هذا، فهو يسعى لكى يجعل داخل ما يسمى بالحساسية الجديدة. تيارات أربعة: ١- تيار التشيؤ (متأثرا فى هذا بالمدرسة الفرنسية فى الرؤية، مدرسة الرؤية (الضد رواية) ويضم اليها أدباء ما أبعدهم عن هذا الحكم مثل بهاء طاهر مثلا الواقعى جدا فى تقديرى. ٢- تيار الداخل أو التورط.. وهو على عكس الأول.. لعل أبرز ممثليه هو حافظ رجب. (وهو تيار فى تقديرى نستطيع ان نجد بعض تعابيره فى التيارات الاخرى التى يشير اليها بشكل أو بآخر ثم ٣- تيار استيحاء الذات : وهنا ينتقل من توصيف التيار الى توصيف بعض عناصره التى قد نجدها فى تيارات أخرى. وهو منهج غير دقيق. والغريب أن يذكر فى هذا التيار يحيى الطاهر وعبد الحكيم قاسم اللذين يمكن أن يضما وغيرهما الى التيار الرابع وهو تيار الواقعية الجديدة (رغم أنه سبق أن قال إن الواقعية قد انتهت وانحسرت وثبت قصورها) وداخل هذا التيار يحشد اتجاهات وأساليب مختلفة. ويخرج أدباء من أشد من يمكن انتسابهم الى هذا التيار.

ما أستطيع ان أدخل فى تحليل تفصيلى لواقع القصة المصرية المعاصرة.. ولكنى اكتفى بالقول بأن هذه الدعوة الى الحساسية الجديدة هى دعوة غامضة تحاول أن تقلص التيارات الادبية جميعا فى إطار شكلى مهيمن واحد. انها دعوة شكلانية للواقعية منهجا ومضمونا، بل هى فى التطبيق دعوة انطباعية تذوقية تكاد تطمس ما فى هذا الواقع الأدبى الجديد من دلالات اجتماعية فضلا عما فى هذا الواقع الأدبى من اختلافات وتمايزات. بل تكاد تطمس ما يمثله هذا الواقع الجديد باعتباره امتدادا متطورا للواقع الأدبى القديم.. حقا انه يعبر عن نقلة إبداعية جديدة، ولكنها نقلة غير منبتة بل هى مرتبطة بتاريخها السابق، فضلا عن ارتباطها بواقع اجتماعى جديد.. وهكذا كل حركة أدبية جديدة.

أرجو أن تكون لنا عودة أكثر تفصيلا لهذه القضية.

ونعود الى اسماعيل العادلى.. لنتبين الى أى حد هو واقع فى هذه المنطقة الغامضة بين ما يسمى بالحساسية القديمة والحساسية الجديدة فى مجموعتيه القصصيتين «العام الخامس» و«ايام المطر»..

كنت أستعيد أخيرا مقالا طريفا للناقد تودوروف عن قصة من قصص هنرى جيمس هى (الصورة فى السجادة) والقصة ليست إلا حوارا بين ناقد صغير شاب وكاتب قصصى، الكاتب القصصى ينتقد الناقد لأنه فى كتابته عنه لم يستطع ان يكتشف السر داخل قصته. وهنا يقوم تدوروف بمحاولة اكتشاف السر داخل قصة هنرى جيمس هذه التى تتحدث عن

ضرورة البحث عن السر داخل العمل الأدبى.. والحق أنه قد يكون من السهل ان نتبين هذا السر فى قصة واحدة أو فى رواية، ولكن عندما يتعرض الناقد لمجموعة من القصص أو لاكثر من مجموعة لكاتب واحد.. يجد نفسه امام عملية مزدوجة، هى محاولة أن يكتشف أسرار كل قصة من هذه القصص ثم محاولة بعد ذلك ان يكتشف السر العام الذى يكمن وراء هذه الاسرار التفصيلية إن كان ثمة سر عام يجمع بينها أو يوحد بينها، أى يحاول أن يكتشف الكل وراء الجزئيات والعام وراء الخصوصيات.. الخطر الأكبر أن نقع فى خطيئة فرض أفكارنا على العمل الذى نسعى لمعرفته واكتشاف حقيقته.. والحق، أننى عندما انتهيت من قراءة هاتين المجموعتين (العام الخامس وأيام المطر) ساءلت نفسى هذا السؤال ... ما الذى تقولانه لنا فنيا، ما الذى تتركه فى نفوسنا هذا القصص فى مجموعتيها.. وكان على أن استعيد قراءتها، أو قراءة بعضها أكثر من مرة لانتهى الى إجابة حاولت بعد ذلك أن اختبرها مرة أخيرة فى القصص نفسها، بنظرة تفصيلية ونظرة كلية فى آن واحد.. فأغامر بالقول من البداية بأنى أرى أن المجموعة الثانية الأخيرة «أيام المطر» هى مرحلة جديدة تتجاوز مرحلة «العام الخامس»، إنها مرحلة الفعل فى مواجهة اللافعل والتردد، إنها مرحلة البحث عن الهوية واكتشافها فى مواجهة مرحلة الضياع والاغتراب، إنها مرحلة الخروج والانطلاق والتفتح بعد مرحلة الحصار، والالوان الباهتة. وقد نجد هذه المعانى جهيرة ميسرة فى بعض القصص، ولكن جهارتها ويسرها جهارة خادعة ويسر خادع، لان هذه المعانى أكبر من دلالتها المباشرة. فهى تعرض نفسها كأمور وشئون خاصة، ولكنها فى الحقيقة رغم هذه الخصوصية وبفضلها، هى امور وشئون عامة. إن الخاص يعبر عن العام دائما، دون أن يفصح عن هذا صراحة فى كل هذه القصص، وتأتى بنية القصص وآلياتها الداخلية لتحقيق هذه النقلة الرهيفة من الخاص الى العام. وهكذا تصبح البنية الحدثية، بل اللغوية نفسها جزءا من الدلالتين الخاصة والعامة للقصص كذلك...

هل ننتقل لاختبار هذا فى المجموعتين القصصيتين...

فى «العام الخامس» : تسع قصص : الأولى باسم العام الخامس تحكى قصة هذا الانسان الطيب الذى كان يحلم ان يكون محاميا، ولكنه إزاء اعباء الحياة فكر فى الذهاب الى السعودية للعمل هناك... ككاتب حسابات والثانية «الجرى فى الحقول» هى قصة هذه المرأة التى غاب عنها زوجها من سنوات وسنوات وينتهى بها الامر فى أن تستسلم لاحضان شاب فى عمر ولدها... والثالثة «ختام يوم من ابريل» تكاد أن تعبر عن زوج كاد أن يبلغ حالة العجز الجنسى.. والرابعة «ألوان باهتة» قصة شاب يعيش مع فتاة على سطح بيت يمارس الحب والرسم ويعانى الفاقة ويرفض العودة الى بيت اسرته حيث الاستقرار الكامل الرزين والسيطرة. والرابعة «الكذب فى الظل» وعد بزواج ينتهى بالتخلص من الوعد هربا

وخوفا وفقدان ثقة. والخامسة (رغم اننا مازلنا فى سبتمبر) العجوز كانت حياته محاولة للحاق بكل قطارات الحياة من شهادة ووظيفة وزوجة، يحاول فى نهاية عمره أن يتحرر من كل هذا ليعيش ويستمتع.. ثم ينتهى الى لا شئ..، وحيدا فى خمارة يحكى... والسابعة «سباق الحواجز».. الموظف الصغير الذى يتطلع أن يلحق ابنه فى مدرسة أجنبية وتعجزه مصروفاتها بعد سعى طويل.. والثامنة «البطيخة» الرجل الذى عاد الى بيته فلم يجد أحدا يعرفه فيه. لا أحد يعرفه فى الشارع الذى يقطن فيه حتى أمه هربت منه فزعا. لقد فقد وجوده، هويته الاجتماعية تماما. وأخيرا «الحصار».. قصة الموت الذى يطل علينا من كل شئ.

عذرا على هذه الجريمة التى ارتكبتها بهذه الخلاصات المخلة، وإنما أردت فحسب أن أذكركم بالقصص.. وإن كنت أحب أن أضيف أولا أنه دائما فى كل قصة من هذه القصص الخاصة جدا سنجد دائما إشارة سريعة لاترتبط ارتباطا مباشرا بأى حدث من احداثها، انها اشارة فى أغلب الاحيان سياسية عابرة. فقد تكون هذه الاشارة الى جائزة نوبل التى منحت مناصفة للسادات وبيجن او الى انقلاب فى بلد افريقى ما، أو استشهاد فدائيين فى قناة السويس، أو الحديث عن موقف أمريكا منا؟.. أو الى الحصار المضروب حول معسكرات اللاجئين.. الى غير ذاك وهى اشارات تكاد أن تكون فى بعض الاحيان رمزا مضادا لحدث فى القصة أو رمزا يعمق هذا الحدث أو ذاك. على أنها إشارات عابرة سريعة. ولكنها تسهم فى نقل احداث القصة من خصوصيتها الى أفق عام على نحو إيحائى رهيف... كما أحب أن أضيف ثانيا الى أنه برغم الاسلوب السردى العادى لهذه القصص فإنه فى هذا السرد العادى نفسه نجد أسلوبا تعبيريا يكاد أن يكون رمزيا مما يعمق الدلالة الخاصة للقصة.. ففى قصة العجز الجنسى مثلا عندما يقول الزوج لزوجته إنه لايستطيع الأكل وأنه شبع فتغرس الزوجة الشوكة فى قطعة اللحم الطرى وتجبره على أن يأكلها فلما يمتنع تضعها له فى فمه. وما اكثر الامثلة... وقد نشير الى بعضها الآخر بعد ذلك.

وقد يكون من الصعب تحليل كل قصص هذه المجموعة الأولى، ولكن حسبى أن أقف وقفة خاصة سريعة مع قصة واحدة هى القصة الأولى كنموذج لبقية القصص... القصة كما ذكرنا من قبل هى «العام الخامس». الزوج الذى يتطلع ويحلم الى أن يكون محاميا... ثم يجد نفسه مشغولا بهموم الحياة وأعبائها فيفكر فى السفر الى الروافع فى السعودية للعمل هناك كموظف حسابات. وهكذا من حلم المحامى الذى يحلم بالدفاع عن قضايا الشعب المقهور الى واقع الموظف المقهور.. بين الحلم والواقع يقف مترددا.. ويرين على القصة منذ بدايتها الى نهايتها هذا الحس المأساوى بقهر بذئ على حد تعبير القصة. ان بلاد البترول فخ رهيب.. يعانى المرء فيها الامتهان.. على أنه هو وأسرته الصغيرة

يحتاجون الى دخل يؤسسون به حياتهم.. ولكنه يتردد، يقف بين القبول والرفض.. لهذا فإلى جانب الجو المأساوى منذ بداية القصة الذى نستشعره فى صوت بكاء الطفلة منذ أن أستيقظت، فإننا نحس بهذا التردد فى حركة الشخصيات نفسها مكانيا. فسميحة زوجته فى منتصف الغرفة، وهو يعبر الطريق فيلتفت الى الناحيتين توقيا للخطر.. بل يكاد المنتصف أن يكون دلالة مكانية ومعنوية فى القصة كلها تعبيرا عن خشية العبور، التردد فى اتخاذ قرار... على أن هذا الوعد الممكن بثراء يطل عليهم بالإغراء لا من رسالة وصلت من صديق يعمل فى السعودية فحسب، بل فى الداخل من حدث بسيط هامشى ولكنه دال فى بنية القصة. ففى داخل بيته، فى داخل غرفته يأتيه هذا الخارج البعيد، هذا الإغراء اللامع.. ففى العمارة المواجهة لعمارته إعلان كهربائى بالانجليزية عن شركة أمريكية للطيران.. إنه لايقول شيئا، لايعلق بشئ.. ولكنه الإعلان لا تكف أضواؤه عن الحركة عن الاضاءة والانطفاء ليس هذا فحسب، بل إنها تطارده داخل غرفته نفسه. أضواء الإعلان الامريكية تغمر غرفته المظلمة، التى تضاء من ثانية الى أخرى بهذا الاعلان. إنه الخارج يغزوه يقتحمة فى عقر غرفته بالإغراء يفرض عليه نفسه يسعى لإقناعه... إغراء لونى ضوئى صامت ولكنه عتى..... الاعلان الامريكى يقتحم غرفته، الإغراءات الخليجية تقتحم حياته المصرية، تحاول أن تجعل من حلم محامى الشعب محاسبا فى قرية صحراوية نائية من أجل حفنة من المال... بين القيمة الانسانية والقيمة المادية، بين الحلم والاعلان السعودى الامريكى، يقف الانسان البسيط فى منتصف الطريق ضائعا، على حين أن بيجن و السادات يقتسمان جائزة السلام.. ما اقتسما جائزة السلام.. بل اقتسما الانسان المصرى... مزقاه بينهما... لمصلحة أمريكا والسعودية وشركائهما... القصة لا تقول شيئا مباشرا أكثر من التعبير عن حيرة، وقلق هذا الرجل البسيط العادى، واحساسه بالقهر البذئ وتمزقه بين حلمه وحاجته، بين إنسانيته والإغراء الامريكى السعودى.. ولكن القصة تنتقل بنا من هذه اللحظة المأساوية التى تعبّر عنها بصور ومواقف، تنتقل بنا من هذه اللحظة المأساوية الهامليتية الخاصة الى ما هو أعمق وأكبر .. برموزها الصغيرة وحركة أشخاصها العفوية.. وحوارها البسيط الزاخر بالدلالات العميقة رغم بل بفضل بساطته... نعم هناك قهر قديم فى حياة هذا الانسان الطيب. عندما كان طفلا صغيرا صفعه استاذ اللغة العربية بيده الغليظة.. على أن هذه الجذور الذاتية القديمة للقهر، لاتطمس حقيقة القهر الموضوعى العام الذى يعانيه هذا الانسان هو وأسرته... وأمثاله من البسطاء الطيبين... ما أكثر ما يمكن أن يقال تحليلا للعديد من التفاصيل الموحية أسلوبا وأحداثا فى هذه القصة. ولكن حسبى أن أشير الى إن هذه القصة مع بقية قصص هذه المجموعة الأولى تكاد تعبر عن حالة قهر، حالة فقدان للهوية.. عن حالة حصار للانسانية. ولعل قصته البطيخة أن تكون التعبير النموذجى عن ذلك. ففى البطيخة لايعرف السيد لطفى من هو، بعد أن أنكره الناس جميعا، كل الناس

حتى أمه.. إنها قصة كافكية مثلى، تعبر عن حالة كاملة من الاغتراب عن الذات.. ولكنه ليس اغترابا ناشئا عن الذات ومن داخلها وانما هو اغتراب مفروض عليها من خارجها.. اغتراب مفروض اجتماعيا. فهناك خلل ما فى مكان ما.. كما تقول القصة المهم أن الاغتراب والقهر والضياع الذى يعانيه الإنسان، الشخص معاناة ذاتية وموضوعية هو القسمة العامة المشتركة لهذه المجموعة القصصية.. فإذا انتقلنا الى المجموعة الثانية «أيام المطر»... لاحظنا أولا... أن هناك بعض القصص التى تكاد تنتسب الى المجموعة السابقة.. مثل قصة «الحلم» التى تكاد تكون تكثيفا فنيا لقصة اليوم الخامس ولقصة البطيخة ولقصة الحصار.. لقد نجح الاغراء أن ينتقل بنا الى بلد من بلاد النفط.. إنتفضنا من منتصف الغرفة، منتصف الطريق، من التردد الى القبول.. الى السقوط.. الى فقدان الهوية، والاحساس بالامتهان الكامل. يقول الطبيب السودانى هناك لصديقه المصرى (والله يازول أحس أنى مازول) ويقول المصرى «على أن انزف براميل من الدم فى مقابل كل قطرة من فلوس البترول». وتتواكب أحداث القصة واحاسيس القهر فيها مع الاخبار عن غزو اسرائيلى للبنان ومسلسل تليفزيونى عن محنة الهنود الحمر.. ومع حلم عن حصار بالدبابات والطائرات.. إنه القهر والحصار وفقدان الهوية والضياع الذى استشعرناه فى دلالة وبنية احداث المجموعة الأولى، ولهذا أقول إن هذه القصة تكاد تنتسب الى تلك المجموعة الأولى.. ذلك أن بقية القصص تكاد تتخذ دلالة أخرى تماما من القصة الأولى فى المجموعة الثانية التى تسمى هذه المجموعة باسمها. أيام المطر ليست فى الحقيقة قصة قصيرة، بل هى رواية من حيث بنيتها، وتعدد أحداثها.. ورغم أنها تتركز على حياة طفل.. إلا أنها متشعبة أحداثا، ومتصلة تاريخيا مما يبعدها عن أن تكون فى تركيز القصة القصيرة ويجعلها بالفعل أقرب الى الرواية الصغيرة أو لو شئنا الدقة القصة القصيرة الطويلة، وإن كان طولها يفقدها طابعها الأقصوصى لو صح التعبير...

إنها رحلة تعرف، واكتشاف، ونمو ورفض. وهى زاخرة بالدلالات والخبرات النفسية والاجتماعية والوطنية التى تبرز فى محاور ثلاثة: المحور الأول هو خروج الطفل من طفولته الى مرحلة البلوغ جنسيا.. والمحور الثانى هو مقاومة الاستغلال متمثلا فى مقاضاة صاحب البيت على الايجار الذى يفرضه على السكان ورفض المصالحة كذلك. مما يتضمن رفض المساومة عامة وهو ايحاء سياسى كذلك، والمحور الثالث هو مقاومته الاحتلال البريطانى سواء فى الغاء المعاهدة أو تطوع العامل البسيط جابر للعمل الفدائى فى القنال...

ولهذا فهذه الرواية الصغيرة من حيث دلالتها العامة هى خروج من مرحلة الحصار وفقدان الهوية والضياع التى استشعرناها فى المجموعة القصصية السابقة، إننا هنا أمام اكتشاف الهوية أو النضال من أجل تأكيدها، على المستوى الفردى النفسى والمستوى

الاجتماعى والمستوى السياسى. وفى قصة الرجل الغريب الضاحك، نجد صورة أخرى متناقضة لصور المجموعة القصصية السابقة.. إنها صورة الوالد العجوز يجلس حزينا فى مقهى، والبن عطن مخلوط، وابنه يرسل له نقودا كأنما هو فى حاجة فقط الى نقود، إن الحياة من حوله، فاسدة قيمتها المال وحده... وفجأة يسقط عليه رجل مجهول، تسقط عليه محبة رجل لايعرفه شخصيا، ولكن الرجل يعرفه تاريخيا.. يعرفه لاعبا ممتازا لكرة القدم، عندما كان طالبا فى المدرسة الثانوية... يذكره بأمجاده منذ خمسة وثلاثين عاما، ويعبر له عن التقدير والاعتزاز والفخر... وهنا يتحسس العجوز ساقيه مصدر بطولته وينظر الى الرجل بمودة وحب حقيقيين. وهكذا يخرج من احزانه.. إن قيمة الحياة ليست فى المال، وإنما فى التقدير والعلاقات الانسانية الطيبة والمودة فى الحب، هنا ينبض قلب الانسان.. لأن هناك انسانا آخر يتذكره، يتذكر بطولته التى كانت منذ خمسة وثلاثين عاما. هذه هى انسانيتنا، هويتنا الحقيقية.. التى تعود.. وينبغى أن تعود....

وفى قصة (الليلة الأخيرة من شهر طوبة) : لعلنا نجد انفسنا فى تنويع جديد عن قصة ختام يوم من أيام ابريل فى المجموعة الأولى.. ولكننا نجد هنا زوجة.. تقرر بحسم أنها لابد ان تنجح. انها لا تنتظر، لا تأمل، لا تدعو، بل تعمل.. زوجها يعيش فى أزمة بعد موت ابنه.. غاب عن نفسه فترة ثم عاد اليها. ولكن مازال الحشيش يحتجزه، يغيبه.. تدرك هى أن المرأة الحقيقية هى التى تستطيع أن تسند رجلها وان تحميه عندما يحتاج اليها... وانها لتسنده وانها لتحميه، وستتيح له أن يكون له طفل جديد. وستنجح نعم لابد لابد ان تنجح.. وتنتهى القصة بهذه العبارة الموحية البالغة الدلالة عندما تمدد زوجها الى جانبها «وغرست أظافرها فى كتفه وشدته اليها» .. فى قصة الجهات الأصلية.. لحظة فراق حزينة حزينة، ولكنها لحظة فراق ضرورية تفرضها الجهات الأصلية للحياة. لحظة فراق بين أم مات زوجها، ولكنها كذلك ماتزال شابة تتطلع الى الحب والحياة ولكنها كذلك لحظة فراق بينها وبين ابنها الصغير... إنه حزين حزين، وهى حزينة كذلك لهذا الفراق، ولكن لا شئ يستطيع أن يحرمها من أن تطلق ضحكتها سعيدة فى الحمام وهى تعد جسدها لليلة دخلتها فى زواجها الجديد... تعد جسدها لليلة حب، إن احزاننا لاينبغى أن تمنعنا عن الدفاع عن الحياة... وتحقيق هويتيها العاطفية والجسدية... وفى حوار عائلى ترفض كذلك المرأة الأخت ان تظل حبيسة استغلال وانانية أخيها. ستتحرر منه سترفض سيطرته عليها، ستتزوج برغم منه وستعيش حياتها، وتحقق هويتها الخاصة.

مع المشهد الحادى عشر: نصل حقا الى القصة التى تكاد تكون مفتاحا لسر هذه المجموعة القصصية كلها، ولهذا فهى القصة التى كنت أتمنى أن يكون عنوانها هو عنوان المجموعة كلها... إنه الفنان البسيط العادى، ولكنه الرافض أن يكون مجرد كومبارس، إنه لا

يريد أن يكون نجما أو بطلا... إنه فقط يريد أن يكون وأن يكون له دور.. شخصية.. يؤديها على خشبة المسرح أو الحياة .. سيان.... إنه يرفض رغم فاقته، حاجته الشديدة، ضغط زوجته.. وطفلته.. يرفض أن يكون كومبارسا، أن يهمش. وأخيرا يتاح له دور.. جندى للأمير القادر أمير طليطلة الذى يصالح الفرنجة.. كان عليه أن يقول ست كلمات لا أكثر ثم يخرج بعد ذلك من المشهد.. كان عليه أن يقول مولاى الأمير، العامة يحيطون بالقصر ... إنهم جياع يامولاى فيرد عليه الامير ليذهبوا الى الجحيم، فيتلكأفى الخروج، فيصرخ فيه الامير أغرب عنى أيها الكلب .. فيخرج على الفور.. ولكنه عندما تنتهى كل البروفات، وتقدم المسرحية للتسجيل.. يكون قد تلبس الدور تماما.. ودرسه وتعمق فى الاحساس به.. وعندما يأخذ فى أدائه أداء يعبر به عن تعاطفه مع العامة ضد خيانة الامير.. يجد نفسه عندما يقول له الأمير اغرب عنى ايها الكلب.. ينتزع سيفه الخشبى من غمده وينهال على الامير القادر ملك الفرنجة ضربا وتقتيلا.. خارجا بهذا عن الدور المفروض عليه فى النص.. فى الحياة.. لقد وجد دوره وحقق شخصيته، هويته.. بالفعل المحدد المتسق مع هذه الشخصية وهذه الهوية، كما تراءت له وكما أرادها أن تكون. وتكاد تكون كلمة هذه القصة هى كلمة المجموعة القصصية كلها.. أن نرفض أن نهمش، أن نرفض أن نكون مجرد كومبارس، مهما كانت ظروفنا المعيشية، وأن نختار نحن الدور، الذى يلائمنا، وأن نحققه بما يتسق ومايتطلبه من فعل حر. البحث عن الهوية، تحقيقها فى مواجهة الضياع والاغتراب والقهر وبرغم الحاجة. هذه هى كلمة هذه المجموعة كلها.. والقصة تقول هذه الكلمة بلغتها السردية البسيطة، شأنها فى ذلك شأن بقية قصص المجموعة، ولكنها لغة سردية بسيطة فى ظاهرها، وان تكن زاخرة بكثير من الايحاءات والتعابير الرمزية التى يتم التعبير عنها احيانا بالحركة واحيانا بالصورة وأحيانا بالكلمة العابرة التى تشع احتمالات وايحاءات مختلفة.. ولأ ضرب مثالا أو مثالين على ذلك.. ترك فناننا فى هذه القصة صديقا له اعطاه مقدارا من المال لحاجته اليه، وبعد ان قال له إنه يرفض أن يعمل كومبارسا.. وعاد الى بيته ونقرأ «وسمعت صوت فردوس (زوجته) أثناء صعودى السلم، كانت تصرخ بأعلى صوتها تطلب من سكان الادوار السفلية ان يقفلوا صنابير المياه قليلا حتى تصعد المياه الى شقتها».. بين رفضه لأدوار الكومبارس، وصعوده للسلم، وصعود المياه للأدوار السفلية لانستطيع أن نقول بعلاقة تعبيرية ضرورية، ولكننا على الأقل نستشعر إيحاءات فى بنية التعبير تؤكد وتعمق بعض الدلالات والقيم.

كما أننا نلاحظ فى نهاية القصة أن «أداء الممثلين – النجوم – كان فظيعا» على حد تعبير فناننا الصغير. على حين ان أداء هذا الممثل الفنان البسيط العادى الكومبارس كان ثمرة اختيار واع لحقيقة الدور، ثم كان إنجاز هذا الأداء يخرج بالدور وبالممثل وبه شخصيا عن التهميش الذى يراد له بسلاح التجويع والحاجة. ليس النجوم الكبار إذن، هم

الذين سيشعرون ويرفضون التهميش، بل لعلهم هم الذين يتواطئون لا بقبولهم للتهميش فحسب، بل لتهميشهم للقيم الفنية نفسها فى الأداء. على حين ان الانسان العادى هو الذى يرفض رغم ما يجشمه هذا من تضحية.. ولعل سرد القصة بلسان «الانا» ان يكون تأكيدا كذلك (اسلوبيا) لهذا المعنى. لعلى ألح على محاولة قراءة مختلفة للسرد فى هذه القصص. ذلك ان هناك من يقرءون السرد فى هذه القصص ويتهمونه بالبساطة والتسطح.. ذلك انهم يقرءونه قراءة بسيطة مسطحة أو بعقلية البحث عما يريدون لا بعقلية البحث عن الحقيقة، يقرءونه فى كلماته وألفاظه لا فى بنيته، وسياقه ولا فى ارتباط بالدلالة العامة للقصص.

وخلاصة الأمر أن هذه المجموعة من القصص (أيام المطر) تكاد أن تكون مرحلة جديدة تتجاوز «العام الخامس» بل تواجهها وتناقضها. إنها كما ذكرت فى البداية الفعل فى مواجهة اللافعل، الحسم فى مواجهة التردد، البحث عن الهوية واكتشافها وممارستها فى مواجهة الضياع والاغتراب والحصار، البهجة والضحكة، والاصرار الزاعق فى مواجهة الألوان الباهتة..

على أنى أشير فى النهاية الى بعض سمات أخرى – لعلى ذكرت بعضها من قبل بشكل عابر – تأكيدا لها على الأقل..

١– إن القصص وإن تكن تعبر عن خبرات ومعاناه ذاتية خاصة إلا أنها تمتلىء دائما بالايحاء الموضوعى العام، ولهذا تمتزج ويتضافر فيها الذاتى بالموضوعى، الخاص بالعام، النفسى بالاجتماعى.. متضمنا دائما رؤية إنسانية صراعية متقدمة متفائلة، ولهذا تمتلىء القصص بعناصر واشارات سريعة عامة ذات بعدين سياسى واجتماعى يعمقان دلالتها العامة وإن جاءت ضمنية فى المجموعة الثانية.

٢– إن اللغة السردية للقصص وإن تكن لغة عادية بسيطة فى كلماتها وتراكيبها ومضامينها، الا أنها تزخر بشكل يكاد يكون تلقائيا بإيحاءات ورموز سواء فى بنيتها اللغوية فى الجملة أو العبارة، أو فى التقابل بين الجمل، أو فى العلاقة مع السياق العام للقصة. اسمحوا لى أن أقدم مثالا آخر عندما نقرأ فى قصة «الليلة الأخيرة فى شهر طوبة» والزوجة المصرة على أن تنجح فى مهمتها مع زوجها، تسكب الماء الدافئ على جسدها، نقرأ هذه العبارة (ارتسمت على شفتيها ظلال ابتسامة، من الخارج كانت تأتيها قرقرة الجوزة فى إيقاع رتيب متتابع يملأ الحجرة الضيقة ويتسلل إليها عبر باب الحمام المكسور) ، لا نقرأ فى هذا سردا عاديا يحمل الينا مجرد معلومات خارجية، وإنما نقرأ صورة موحية بالدلالات والإيحاءات الباطنية كذلك. وما أكثر الامثلة.

٣- وإن العامل فى رواية أيام المطر والرجل البسيط العادى فى كل القصص وخاصة فى قصة المشهد الحادى عشر يشكل البطولة الايجابية.

٤- تكاد قصص إسماعيل العادلى فى مجموعتيه ان تقدم أروع وأنبل صورة للمرأة.. عامة. إنها دائما المحبة والحنان والتضحية والأم والتسامح، ولكنها كذلك الارادة الفاعلة والشخصية الإيجابية فى أغلب الاحيان.

لعل ملاحظتى الأخيرة أن فى بعض قصصه تزيدا يحتاج الى بعض التركيز.

وبعد ما اكثر ما أحب ان اقوله تفصيلا وتحليلا لقصص اسماعيل العادلى مما لايسمح به الوقت والجهد، ولكن حسبى أن أحيى هذا الكاتب الفنان الإنسان المتواضع الجاد الواعى بهموم مجتمعه المدرك لأسرار فنه الذى يعبر عن نفسه تعبيرا له عبقه وعطره الخاص المتميز فى غير زعيق أو فى محاولات مفتعلة للبهلوانية التعبيرية أو الإبهار المصطنع الزائف المسطح. تمنياتى له بمزيد من العمق الابداعى فى كتاباته المقبلة.

وحدة الواقع والمثال

قراءة لمجموعة «البستان»: لـ محمد المخزنجى

منذ أن قرأت مجموعته القصصية الأولى «الآتى» وأنا ادرك أن كاتبا متميزا اخذ يضيف أوتارا من الابداع الصافى الى ادبنا العربى المعاصر، والتى تتخذ شكل المقطوعات الموسيقية الصغيرة التى تبلغ نصف الصفحة ولاتزيد عن الصفحة والنصف، فضلا عما تتسم به من تركيز شديد يقترب من الشعر على أن قيمتها الإبداعية لا تقف عند هذا الحد فحسب. وإنما تتمثل كذلك وربما أساسا فى هذه الرؤية الانسانية البالغة الشفافية والمودة والعمق، ذات الافق الذى يكاد يلامس الكون كله بل يمتزج به امتزاجا جماليا، وكنت استشعر منذ البداية انه يخرج من معطف يوسف ادريس، لا استنساخا لموضوعات او اساليب يوسف إدريس الفنية، وإنما فى حرصه على ما كان يحرص عليه يوسف ادريس من أن تكون القصة اقرب ماتكون الى الامساك بقانون من قوانين الوجود، او معادلة علمية يتم التعبير عنها تعبيرا فنيا، وقد اقول ان ثقافتهما العلمية المشتركة وراء ذلك، فكلاهما طبيب، على ان هذه الثقافة العلمية ليست كافية وحدها، بدون الامتلاء بمحبة الانسان والالتزام الصادق بقضاياه الجوهرية وامتلاك الكفاءة فى التعبير عن ذلك تعبيرا حسيا ملموسا ينبض بحيوية الواقع وحرارته دون ان يفتقد الرؤية الكلية.

ومن هذه المجموعة القصصية الأولى، بدأت رحلة محمد المخزنجى الى عالم اخذ يزداد اتساعا وعمقا فى بقية اعماله التالية حتى عمله الاخير «البستان».

وفى «الآتى» مجموعته القصصية الأولى، تدرك بعد قراءتها، ان هذا العنوان «الآتى» يكاد يلخص المجموعة كلها، رغم أنه عنوان لقصة من قصص المجموعة. ولاتقول هذه القصة بأحداثها البسيطة وبلاغتها المركزة أكثر من ان الزوجة تتوقف عن البكاء على الموت الفاجع لزوجها حتى لايؤثر هذا البكاء على الجنين الذى مايزال فى بطنها. انه «الآتى» الذى ينبغى ان تفسح له الطريق. على ان «الآتى» فى هذه المجموعة القصصية يتمثل فى مظاهر شتى تكاد تعبر جميعا عن الشموخ والتفاؤل الانسانى فى مواجهة مختلف المصاعب والعقبات. فهو الرجل ذو الساق الواحدة الذى ينثر المرح من حوله، وهو يدفع سائق العربة الى السباق فى الطريق المزدحم بالعربات، وهو الذبابة الزرقاء التى تضع بيضها وهى تموت، وهو الجذور العميقة التى تمسك بالشجرة، فليس المهم ان تتصاعد فروع الشجرة فى السماء وإنما المهم ان تتعمق جذورها فى التربة، وهو العاصفة الترابية التى تمطر ماء أسود ولكنها باليقين الى شروق. وهو الرؤية الانسانية التى تتضاءل أمامها الشمس، وهو الرجل الفقير الحافى الذى

يحيل الحائط المعتم الى ألوان وتشكيلات فنية جميلة، وهو اليمامة التى تقاوم كف الصياد رغم ما أصابها، وتعلو بعيدا، وهو العجوز التى تحلم ببيت وثوب وطعام عندما تعثر على زرار أصفر لامع تعتقد أنه من ذهب، وهو فتيات عنبر الدرن اللاتى يطرزن الملايات فى المستشفى وهن مقبلات على الموت، وهو الفدائى حمزة يونس الذى عرف كيف يهرب من مختلف أسوار السجون وبنادقها ورشاشاتها ولا يتوقف رغم جسده الملئ بآثار الرصاص. انه النسخة البطولية من «ملايين الرجال الذين يهرعون عرقى وراء الأوتوبيسات ويتزاحمون امام أفران الخبز الأسود ويكومون منكسرين أمام أبواب المستشفيات المجانية»، وهو اللقاء بين الإنسان والحيوان فى الليل والصقيع طلبا للدفء، وهو البحث عن الأمان فى زحمة الناس، وهو قطار النمل الذى يواصل مسيرته بعد تشتت، وهو النورس الذى مايزال يطير ويلعب بعيدا عند تلاشى الأمواج هناك فى مواجهة البحر المفتوح بعد المذبحة التى راح ضحيتها عشرات الملاحين ومئات النوارس. إن «الآتى» لا يمكن ان يتمثل فى هذه «الخنازير البرميلية الأجساد» التى تخفض رؤوسها مذلة وإذعانا لمن يقوم باذلالها وتعذيبها!

ومن هذه الصور المركزة الموحية ذات الدلالة الرمزية التى ترتفع وتتسع فوق حدودها الحدثية الجزئية، تنتقل رحلة محمد المخزنجى الى عالم أشد عمقا.

ففى مجموعته الثانية «رشق السكين» نجد هذا المناخ الانسانى الدافئ الشامخ المتطلع الى «الآتى» ولكننا نغوص فى الداخل، داخل النفس الانسانية ارهاصا برحلة أعمق غوصا سنعيشها بعد ذلك فى مجموعته الأخيرة «البستان». ولا عجب فمحمد المخزنجى الى جانب رؤيته الانسانية طبيب نفسى.

فى احدى قصص مجموعة «رشق السكين» يقول «كان شعورا فياضا بالفرح ان أكون موجودا فى هذه الحياة التى تغمرها هذه الشمس» وسوف نلتقى بهذه الشمس المفجرة للفرح والتفاؤل الانسانى والكونى فى أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة، وان اختلفت مظاهرها كذلك. فقد نراها فى الظلام نفسه الذى يرين فى لحظة من اللحظات فيندفع الناس يغنون. تتفجر أعماقهم بالغناء، وتعبر عن هذا قصة من قصص المجموعة بقولها «ان الظلمة عندما تألفها العين ترى ما لايمكن رؤيته فى ضوء النهار الساطع». وقد نجد هذا التفاؤل فى رجل ذى ساق واحدة التقينا به فى مجموعة «الآتى» يسابق الطريق، ولكنه هذه المرة سنلتقى به رجلا عجوزا مريضا يقاوم السن والمرض والمطر المتساقط، ولكنه يواصل الطريق. وقد نجده فى رؤية كونية شاملة فى قصة «سفر الشجر» فى هذا التكامل بين الاشياء المختلفة المتباينة، بين ضرورة الثبات فى اشياء، وضرورة الحركة فى أشياء أخرى، وتتكامل الضروريات لتتشكل منها ضرورة واحدة متسقة، وقد نجده فى صورة معكوسة فى «رشق السكين» الذى لا يقضى على الأشرار بقدر ما يفضى الى موت شجرة العنب. وقد

نحس به وسط الضجر فى انتظار عصفور يزقزق، او فى لقاء البهجة والمرح والمحبة بين السجناء وأطفال الملجأ الذين يأتون الى السجن بموسيقاهم للاحتفال بالعيد، وقد نستشعره فى الاحاديث عبر نوافذ السجن او فى الرجل الذى تلفظه الزحمة من تحت المظلات والمطر يتساقط بشدة، فيجرى «متشامخا فى وجه المطر» وهو يرتجف مرددا «ولا يهمنا الشتا، ولا يهمنا الشتا»، وسنجد فى نهاية هذه المجموعة القصصية أربع قصص تحت عنوان مشترك هو «نفسيات» تغوص بنا أكثر فأكثر داخل شخصياتها، وسنجد بعد ذلك فصلا كاملا فى مجموعته الاخيرة «البستان» بنفس العنوان «سيكلوجيات» يطور فيه هذا الاتجاه الى دواخل النفس.

الموت يضحك

على اننا فى مجموعته القصصية الثالثة «الموت يضحك» ننتقل الى تجربة مختلفة بعض الشئ.. القصص أصبحت أكثر طولا من قصص المجموعتين السابقتين، ولكنه ليس هذا هو المهم.. ولعل هذا نتيجة لانتقال القصة من التجربة ذات الصوت الواحد، أو الرؤية الاحادية، الى أصوات حوارية متعددة وزوايا مختلفة وتجارب متنوعة متداخلة، ولهذا لم تصبح القصص أكثر طولا فحسب، بل اختلف فيها السرد القصصى وأصبح أقل تركيزا وتلخيصا للمواقف، وأكثر وصفا تفصيليا وأكثر حرصا على خلق المناخ والساحة اللذين تتحرك فيهما الأحداث، وتخف اللغة ذات الطابع الكلاسيكى الرصين فى المجموعتين السابقتين ويتخللها أحيانا حوار عامى، وبرغم هذا فإن هذه المجموعة القصصية تحمل فى داخلها بشكل عام نفس الرؤية والدلالة الإنسانيّتين اللتين استقرأناهما فى المجموعتين السابقتين، وإن كان الأمر يحتاج الى وقفة تحليلة تفصيلية نتيجة للطابع الخاص لهذه المجموعة، وقد نعود الى هذا فى مقال مستقل، على أن مجموعته القصصية الأخيرة «البستان» تكاد تعود بنا على نحو أكثر تطورا وعمقا الى النهج التعبيرى فى مجموعتيه «الآتى» و«رشق السكين» وهناك مجموعة رابعة لم أتمكن للأسف من الاطلاع عليها.

ومجموعة «البستان» تتسمى باسم آخر قصة فيها، ولكنها فى الحقيقة تتشكل من عوالم ثلاثة، لكل عالم عنوانه الخاص، العالم الأول تطلق عليه اسم «الفيزيقيات» أى عالم الملموسات والمحسوسات والعينيات، والعالم الثانى هو عالم «السيكولوجيات» أو المشاعر والدفائن النفسية الباطنية، والعالم الثالث هو عالم «الباراسيكلوجيات» أى ماوراء النفس أو ماوراء ماهو مألوف سواء كان حسيا أو نفسيا.

وفى عالم الفيزيقيات نلتقى بخمس حالات تغلب عليها الخبرات الحسية المباشرة، رغم ارتفاع دلالتها فوق هذه الحدود الحسية. الحالة الأولى تعبر عنها قصة «الدليل» وهى

تذكرنا برغم اختلاف الدلالة – بقصة المثلث الرمادى ليوسف ادريس – فى هذه القصة نجد الدليل على رأس مثلث البط البرى، الذى يسعى صياد بالخديعة الى اصطياده جميعا من خلف ظهر الدليل الذى يسير دون ان ينظر حواليه ولا خلفه، وما كان البط يهتم بغير متابعة الدليل. وهكذا لايبقى فى النهاية غير الدليل الذى يصبح بلا قيمة او خطر بعد اختفاء اتباعه. والقصة تربط ربطا رمزيا بين هذه الخديعة ودخول الهكسوس مصر بالخديعة ايضا، ولهذا تسمى الصياد بالهكسوسى. وقد تكون قصة «مصيدة الجسد» قريبة من هذه القصة لقيامها على الخديعة وارتباطها بحدث سياسى كذلك. ففى هذه القصة يستخدم رجل مصرى وتجار صهاينة تميمة متشابهة للإغواء والخديعة، المصرى لإغواء فتاة روسية بما يفضى بها فى النهاية الى الانهيار، والتجار الصهاينة لإقناع بعض الروس بالسفر الى اسرائيل، بما يفضى كذلك الى سقوطهم فى حبائل الصهيونية.

وهناك قصة بعنوان «على اطراف اصابع الاقدام» التى تصور زوجين شابين مثقفين معزولين داخل شقتهما التى اغلقاها من الخارج، بل راحا يعزلان نفسيهما فى ما يشبه الخيمة داخل الشقة المغلقة، لماذا؟ خوفا من رجال ذوى لحى كثة واغطية رؤوس بيضاء يسيطرون على الخارج ويقطعون بمنشار كهربائى تمثالا لامرأة تمتطى جوادا منطلقا فى عكس اتجاه الريح! انها رمز واضح لما ينشره التعصب الدينى من فزع وارهاب وعدوان. ولكنها رمز كذلك للسلبية فى مواجهة ذلك. ولهذا قد تتشابه هذه القصة مع قصة «العميان» مع الاختلاف فى الأحداث. ففى هذه القصة نتابع مصرع شجرة كافور. ولكنها فى الحقيقة اكبر من ان تكون مجرد شجرة كافور. فاغصانها هى اغصان كل الاشجار من كل الشوارع. انها بوضوح رمز لمصر الشعب. فلقد كان عبد الله النديم – كما تقول القصة – يختفى فيها أياما من عيون مطارديه. يأتى من يقطعون الشجرة فتتساقط قطعا قطعا. وعلى الضفة الاخرى من الشارع يجلس عشاقها يراقبون ما يحدث بعيون حزينة. وعندما سقطت الشجرة تثور الطيور التى كانت تتخذ من الشجرة مسكنا لها، وتتقاتل فيما بينها ثم لا تلبث أن تنطلق بمناقيرها نحو عيون هؤلاء الذين يكتفون بمراقبة ما يحدث فى حزن ووجل. واذا كانت القصة السابقة قد انعزل فيها الزوجان داخل شقتهما خوفا، ففى هذه القصة يفقد هؤلاء العشاق ابصارهم وينعزلون عن الحياة كذلك بسبب سلبيتهم وخوفهم.

أما القصة الخامسة فهى قصة «الذئاب» التى تواجه فيها رجالا ذوى وجوه وأسنان ذئبية متوحشة، لعلهم ان يكونوا اكثر توحشا من الذئاب انفسهم. ان طفلا – كما فى القصة المشهورة – هو الذى يكشف حقيقتهم، ولعلها لهذا يمكن ان تشكل ثالوثا مع قصتى «الخديعة» و «مصيدة الجسد» اللتين أشرنا اليهما.

وهكذا فى عالم الفيزيقيات تواجهنا تضاريس ملموسة محسوسة حيث تسود الخديعة ويسود التعصب والعدوان، وفى مواجهة ذلك تتفاقم حالة السلبية والخوف والانزواء.

فماذا سوف نجده فى عالم السيكلوجيات؟ خمس قصص أيضا، لعلها ان تكون مختلفة مع عالم الفيزيقيات باستثناء واحدة منها. فى قصة «ومع ذلك ورغم ذلك» نلتقى بهذا الانسان الذى يخفى كلْ الادوات الحادة فى بيتِه قبل ان ينام خشية ان يقوم الآخر بذبحه اثناء نومه. إنه يدرك ان هذا الآخر يحنو عليه حنوا شديدا ويشفق عليه من الاستمرار فى هذه الحياة، ولهذا يسعى الى قتله، قتله حبا وحنانا. ويستيقظ فى الصباح فإذا بهما يتبادلان الابتسام، ويدرك «ان وجودنا فى الحياة على تكاثر آلامها وتضاؤل أصغر الأمانى فيها يظل جديرا ببعض الفرح». وهكذا يتصالح فى الصباح معه. مع من؟ مع نفسه بعد وسواس انتحارى. وهكذا يزول الازدواج بالفرح الصباحى. وفى قصة «يوسف ادريس» يذهب لزيارته فيخطئ فى معرفة منزله وشقته فيدخل شقة غريب لا يعرفه. ولكنه فى الحقيقة لايخطئ فقد وجد فى البيت الخطأ والشقة الخطأ يوسف ادريس. وجده فى محبة الناس وتقديرهم له، لقد التقى بيوسف إدريس فى شقة هذا الغريب. وفى قصة «معانقة العالم» يلتقى نقيضان لقاء إنسانيا. فهو - دائما هو - يفاجأ بلص يقتحم شقته حاملا عصا حديدية وتكون المفاجأة لكليهما. وتنتهى بضع كلمات بينهما الى دعوة اللص الى العشاء، بل الى تركه ينام حتى الصباح فى شقته. وفى الفجر يكتشف غياب اللص بعد ان غسل الأطباق ونظف المطبخ وترك عصاه الحديدية. ألا يفجر هذا الرغبة فى معانقة العالم؟ إنها المصالحة الكونية الشاملة لا مجرد التفاهم بين نقيضين!

وفى قصة «شئ جميل يحدث لك» يكون هذا العنوان هو النبوءة التى يقولها لك ركن باب الطالع فى احدى الجرائد، ويمر اليوم دون ان يحدث له شئ جميل وينام ويعيش حلما سعيدا رائعا، وعندما استيقظ فى الصباح «كانت العافية كلها تتمطى» معه، وكان هناك احساس عميق بنشوة. ليس المهم أن يتحقق شئ، إنما المهم هذا الإحساس بالنشوة على حد قول رباعيات صلاح جاهين.

على أننا فى قصة أخرى قد نخرج من هذه المصالحات الذاتية والكونية، ونغيب فى عالم الكراهية ففى قصة «صوت نفير نحاسى صغير» نجد المساجين عرايا فى حمام السجن يطاردون عصفورا صغيرا حتى يسقط بينهم فى النهاية ميتا، وهنا يكتشفون انهم مكشوفو العورة «عوراتنا حوشية ومخزية» اى عورة؟ إنها عورتهم النفسية! فما الفرق بينهم وبين السجان ذى الوجه القاسى الذى يسبهم ويهددهم ولكن لعل احساسهم بعورتهم ان يكون بداية لتطهيرهم ونظافة نفوسهم قبل اجسادهم فى حمام السجن!

وهكذا فى السيكولوجيات يمكن ان تتكشف انسانية الانسان وان تتحقق.

ولكن ماذا فى الباراسيكلوجيات؟ ست قصص نخرج بها من حدود الفيزيقيات والسيكلوجيات الى ما هو ابعد واعمق،، ولكن دون ان نخرج منها. «فى خمس دقائق للبحر» يجلس هو جلسة صيد دون ان يصيد، فالبوصة فى يده يتدلى خيطها فى الماء ولكنها دون صنارة، انه فى الحقيقة يصطاد انفاس الصباح البكر ومطلع الشمس واستيقاظ النهر - وهو ينتظر الطابور - أى طابور؟

طابور أطفال الملجأ الذين يأتون كل صباح فى نظام دقيق مع عريفهم، وهو واحد منهم عندما يصلون يندفعون الى السور ويطلقون آلاف القصاصات الورقية وهم يهتفون «طيرى طيرى ياعصافيرى» وتطير القصاصات وتطير ولا تسقط ابدا على صفحة النهر ماداموا يهتفون، وما أكثر ما حاول ويحاول هذه المرة فى خفية ان يلقى ما خبأه من قصاصات مثل الأطفال دون ان يصبح مثلهم.

ولكن أوراقه لاتطير بل تتساقط على صفحة النهر! ويعود طابور الأطفال. يعود الأطفال ليعملوا فى ورش الملجأ ويغادر هو المكان «بصنارته» الخالية «قبل أن يدهمه الزحام ويلذعه اتقاد الشمس». ماذا يعنى هذا؟ إنه وحده لايصيد ولايهتف، ولايعمل، ويبتعد عن الزحام ويخاف الشمس. فمن أين تأتيه المعجزة؟ ربما!

وفى قصته «ملاكمة الليل» لم يكن هناك من وسيلة للتخلص من هذه الحشرة التى تتساقط على جلودهم وتمتص دماءهم فى زنزانتهم المغلقة الخانقة إلا بأن يتلاكموا. يضرب كل واحد منهم جسد الآخر لقتل ما يتساقط عليه من هذه الحشرة. ويندفعون يضرب بعضهم بعضا حتى يتساقطوا إعياء. وعندما يخرجون فى الصباح من زنزانتهم ذاهبين الى دورات المياه، وجدوا بلاط الطرقة مفروشا بطبقة كثيفة من رماد أسود يبدو انه قد تساقط خارج الزنازين عندما كانوا يتساقطون اعياء! ماذا تعنى هذه السادية المازوكية المتداخلة؟! هل صراع الذات مع ذاتها من أجل التطهير هو السبيل لتحقيق الانتصار على العدو؟ بل التحقق الذاتى نفسه، أم هو الفعل الجماعى المشترك والمعاناة الجماعية المشتركة؟

وفى قصة «السائق الاحتياطى» نحن فى تروللى باص فى موسكو حيث يقوم ازدواج بين قيادتين القائد الأصلى للتروللى باص، وقائد آخر يجلس خلفه ومعه اجهزة القيادة وميكرفون، ولكنها جميعا غير موصولة ببنية السيارة، ومع ذلك يستطيع ان يتحكم بها فى سير السيارة. أو على الأقل يناقض بها ويبطل فاعلية الأجهزة الاصلية للسيارة! هل هو الصراع بين الخطة المبرمجة الجماعية والانفلات العفوى الفردى الذى يجرى فى الاتحاد

السوفياتى «سابقا» ؟ ولعل محاولة هذا السائق الاحتياطى ارضاء الراكب المصرى وتوجيه السيارة خارج خط سيرها المعتاد لتذهب الى حيث يقع السيرك الذى يرغب هذا الراكب فى زيارته، ان تكون تعبيرا عن هذا الانفلات عن المسار المبرمج وعن التلاقى فى هذا بين ما حدث فى مصر وما يحدث فى الاتحاد السوفياتى «سابقا» ؟! ربما! وفى قصة «لعلها تنام» يتم تداخل شعورى عاطفى عند الرجل بين امه المريضة التى تعانى آلاما مبرحة وبين ابنته. وفى قصة «رجال» يتم تواز فى الحوار بينه وبين ابيه الذى يعانى من موت زوجته وبينه وبين حبيبته التى فارقها فى موسكو. كان أبوه يسأله بالعربية فيجيبه بالروسية، وما كان يخاطبه وانما يخاطب حبيبته البعيدة وما كان أبوه يتحدث معه، وإنما يتحدث مع زوجته «كنت اعرف انه يتذكر امى البعيدة وكنت اتذكر ايرينا التى ابعدتنى عنها البلاد» ورغم هذا فقد كان الحوار بينهما متسقا متساوقا!

البستان

وفى القصة الأخيرة «البستان» يلتقى بها عند قلعة المدينة رآها فى راحة النور، شده إليها التفافها بالنور، رآها تتوقف عند حافة النور! وهكذا يدخلنا معها فى عالم مختلف مبهر ويتحركان معا من حنان السوق القديمة الى زحام وضجة وضوضاء وغبار السوق الجديدة..

وعند محل لبيع شرائط الكاسيت والفيديو كانت الضوضاء لاتحتمل حاملة «أغانى الصخب» الرائجة هذه الأيام واستطاعا أن يتجاوزا هذا بالولوج داخل البوابة العتيقة التى حملتهم الى عالم آخر ووجدا نفسيهما فى بستان لا مثيل له. وعاشا لحظة سعادة نادرة واتفقا على لقاء آخر فى الغد فى المكان نفسه. وفى الغد يكتشف انه لا أثر ولا وجود لهذا البستان، لم يكن وهما كان حقيقة عاشاها عندما نفذ اليهما شدو أم كلثوم بشعر عمر الخيام. كانت لحظة الحقيقة فى مواجهة زيف وبطلان هذه السوق الجديدة وأغانيها الصاخبة المبتذلة، كانت لحظة رفض لهذا الزيف والبطلان، وكانت سفرا الى جوهر الروح، «هذا السفر الذى يعلمنا حب النهار وحب الطمى وحب البحر وتفهم الرمال» وهو الذى يجعلنا نوقن أن البستان كان وسيظل حقيقة لا تموت.

وهكذا من الفيزيقيات نغوص فى السيكولوجيات ثم تسمق أرواحنا الى هذه الرؤية الماورائية بعيدا عن الزحام والضوضاء والغبار لنعاين ونعايش الجمال المحض فى دنيانا.

على ان هذه القصص جميعا مهما شطت رمزيتها او شطحت باراسيكولوجيتها، لا تجرى وراء إغراب او إبهار او زخرف زائف سطحى، بل تكاد جميعا على اختلافها وتنوعها تعبر عن رسالة محايثة فى بنية القصص ترف بها رفيفا شعريا، وهى رسالة انسانية صادرة عن

خبرة حية عميقة تحتضن البشر والطبيعة والكون كله. وهى تتحدث بلغة رصينة شبه كلاسيكية تشير دائما الى الواقع دون أن تفقد صلتها بالمثال، وتتفجر دائما بدلالات انسانية عميقة، ولكنها دائما مضمخة بعطر غنائى ناعم رقيق.

إن قصص محمد المخزنجى هى فيض خبرة قصاص فيلسوف شاعر يجمع بين المعرفة العميقة والقيم الانسانية والاجتماعية الرفيعة. وما أكثر ماننتظره منه من ابداع متجدد..

عطلة نهاية الحلم

قراءة لرواية «زهر الليمون» : لـ علاء الديب

بين الماضى المجهض والحاضر المهزوم تنسج رواية «زهر الليمون» لعلاء الديب بنيتها ودلالتها، ولهذا تتداخل فيها منذ البداية لغة السرد بين ضمير المتكلم وضمير الغائب وضمير المخاطب، كما يتداخل فيها الواقع المعيش الذى يتحرك فيه عبد الخالق المسيرى – الشخصية الاساسية فى الرواية – مع وقائع الذكريات التى تتنفس داخله وتلاحقه فى كل خطواته. على ان عبد الخالق المسيرى – رغم خصوصيته الذاتية – لا يمثل ذاته فى هذه الرواية بقدر ما يمثل نموذجا من نماذج اليسار المصرى من جيل الخمسينيات والستينيات، جيل الآمال الكبيرة المحبطة، والثورة المجهضة، لعل الرواية لا تشير الى هذا اشارة واضحة مستفيضة، وانما تكتفى بومضات سريعة موحية يغلب على بعضها طابع الرمز، فأحمد صالح الصديق الحميم الباقى لعبد الخالق المسيرى يقول له «منذ ان نشر صلاح الدين جناحيه، جلسنا جميعا الى جوار الحائط نبكى مع اننا لسنا يهودا، وعندما ضم جناحيه وجدنا انفسنا فى العراء»! فى هذه الفقرة شبه الرمزية نستطيع ان نقرأ تصادم ثورة يولية مع اليسار عند قيامها عام ١٩٥٢، كما نقرأ هزيمة هذه الثورة عام ١٩٦٧، هذه الهزيمة التى اصبحت هزيمة شاملة للجميع. أى أن اليسار كان من ضحايا الثورة عند قيامها، كما كان من ضحاياها عند هزيمتها. على ان الامر لم يقف عند هذا الحد، فثمة هزيمة اخرى عاناها عبد الخالق المسيرى، وعاناها من هم فى مثل حالته من اليساريين، هى التجربة المرة مع الرفاق انفسهم سواء داخل السجن او خارجه، والاتهامات بالعمالة والخيانة التى اصابت عبد الخالق المسيرى فى شخصه، والعجز عن الفعل المثمر. وهكذا انتهى الامر بعبد الخالق المسيرى وبمن هم فى مثل حالته الى الفراغ والضياع والوحدة. ان عبد الخالق المسيرى اليوم – اقصد فى زمن الرواية – موظف فى قصر الثقافة بالسويس. جاء الى السويس منذ اربع سنوات، يعيش وحيدا فى غرفة بسطح بيت قديم. يعيش وحيدا إلا من هذا الماضى الذى يسكن معه. فهذا الماضى «هو الوحيد الذى يدخل معى تحت غطاء السلحفاء، تحت الجلد والعروق بلا استئذان» وعبد الخالق لا ينكش هذا الماضى ولايستدعيه، وانما الماضى – ماضيه الشيوعى – هو الذى ينكش نفسه، ومايزال يطارده من قبل «كانت كتب الشيوعية تفتح له عالما سحريا غريبا. عالما رجوليا وقويا يعيش فيه رجال قادمون من عالم ... ويتحركون فى الفجر خارجين من مصانعهم وسط ضباب ودخان. والمثقفون يتكلمون كلمات قليلة حسنة التركيب عميقة الدلالة تلامس واقع الحياة وتمتلكه» وكان يستطيع بها ان «يمتلك مفاتيح المستقبل» لم يبق منها الآن فى نفسه غير الذكريات الاليمة،

ذكريات علاقته المليئة بالشكوك والاتهامات مع الرفاق، وذكريات المعتقل البعيد فى الصحراء، الذى كانوا يعيشون فيه «كابوسا فى منتصف النهار» بما كان يجرى فيه من ضرب وتعذيب من اجل «ان يكسروا شيئا فى داخلنا»، انه يحاول ان ينسى هذا الماضى، ان يتخلص منه «يا اشباح، يا سنوات هباء.. اصعدى واستقرى هناك وسط ادغال التين الشوكى (يقصد معتقل الواحات)، اخلطى دماء الشيوعى القديم بستائر العنكبوت»، ولكن هيهات ان تتركه هذه الاشباح. لقد جفت روحه واصبح الملل يغطيه كما يغطى التراب كتبه، ولكن هذه «الذكريات – الاشباح» لا تفارقه. ولقد كان من الممكن ان يكون الحب خلاصا. بل لقد كان بالفعل لفترة من الزمن عندما التقى بمنى المصرى، لقد راحت تدخل حياته «كما تلبس يد رقيقة قفازا ناعما»، ومنى المصرى فتاة مسيحية، ولكن قلبها مسلم. تزوجها وعاشا معا اياما متوهجةً بالحب والشعر والموسيقى. واتفقا على الا يرتبط بعمل منتظم، وان يتفرغ تفرغا متصلا للشعر. ثم.. ما لبث ان «تسللت الى شقتهما – رغم الباب المغلق – غربة خبيثة أخذت تدفع بمنى المصرى الى ركن بعيد»، وذات يوم قالت له.. اريد بيتا واولادا، وهنا لن يكون لى ابدا اولاد وقالت له «لامعنى لان اقف على كتفك وتقف على كتفي. كلنا نغوص، نغرق» وقالت له «سأنسحب من حياتكم فى هدوء.. لايمكن ان اراك فأرا فى مصيدة» وسافرت الى كندا حيث يعيش اخوها. ولم تكن منى المصرى هى التى انسحبت من حياته، بل الحياة نفسها اخذت تنسحب «وتتركه جافا ملقى على الشاطئ الحجرى الى الابد» وهكذا امتزجت هزيمة القضية العامة بهزيمته الشخصية لتتعمق داخل نفسه وحدته السياسية والاجتماعية والعاطفية. وارتضى ان يعيش وحيدا بعيدا فى السويس موظفا فى قصر الثقافة بها، رغم انه من ابناء القاهرة.

ولهذا تتشكل البنية الخارجية للرواية من رحلة دائرية تبدأ من حجرته الصغيرة فوق سطح بيت فى السويس وتنتهى فى القاهرة، فى عطلة نهاية الاسبوع، ثم لتعود الى غرفته مرة اخرى لتكتمل الدائرة، وتبدو هذه الرحلة من غرفته الى القاهرة كأنما هى رحلة نزول الى الماضى ثم العودة منه. ففى هذه الرحلة وخلالها تعود ملامح الماضى بذكرياته المختلفة، ولهذا فزمن الرواية ليس هذا الزمن الخارجى، زمن هذه الرحلة الدائرية، وانما زمنها الحقيقى هو عمق ما عاناه هذا الجيل من اليساريين منذ سنوات الخمسينيات والستينيات، ومايزال افقا ممتدا من المحنة والمعاناة والاغتراب. وفى القاهرة، يعرف اين يلتقى ببعض رفاق الامس، انهم فى مثل حالته. «ان الضياع والهروب وحتى الهزيمة، ليست سوى نوع من الاصرار الاحمق على معان انسانية اصبحت قديمة ومستحيلة، ولكنها هى كل ما يملكون». فى البار حيث تعود ان يلتقى برفاق الامس، يكاد احد هؤلاء الرفاق ان ينكأ جرحه القديم، جرح اتهامه بالعمالة والخيانة. ويغادر البار مع رفيق آخر قديم، يخرجان كأنهما «جيش مهزوم» ويقول له هذا الرفيق انه يتطلع ان يسافر الى الكويت ليرفع من

مستوى معيشته، وان تكن زوجته ترفض ذلك. ويتساءل عبد الخالق المسيرى «لماذا هذه الرغبة الفاسدة المفسدة فى السفر بحثا عن المال؟ من زرعها؟ كيف تنمو هكذا فى كل مكان؟ الكل أصبح يرغب فى السفر، أين الوطن، أين مصر؟» لقدتغيرت صورةمصر، أصبحت غير الصورة الخضراء القديمة صورة فلاحين يعملون فى حقل، وعمال خارجين من مصنع، واسطوات يعملون فى ورش تقع فى حارات رطبة نظيفة، وتلاميذ ينتظمون فى صفوف دراسية، اصبحت صورة مصر صورة مختلفة «يتوسطها التلفزيون الذى لايكف عن الإرسال، يخطف االأبصار والعقول بتداعيات الصور ووميض الالوان، يتكلمون فيه عن مصر غريبة، مصنوعة من ديكورات ملونة وانوار كاشفة وصبية وفتيان يتمايلون فى خلاعة ويرددون اسم مصر فى أناشيد وطنية تتميز بالخلاعة» ومسلسلات «تسلب الناس قدرتهم وعقولهم بل تجعل منهم مدافعين اغبياء عن مواقع مهزومة» ومباريات لكرة القدم تفرغ الشوارع من البشر! وفى احد المقاهى يرى عبد الخالق المسيرى فتاتين تغطيان وجهيهما باصباغ رخيصة ومعهما شابان من العرب ويختفون جميعا فى ركن من الاركان. وفى الشارع الكبير يبصر العربات السريعة الباهرة الاضواء اللامعة الالوان التى تجرى مستهترة بكل ما يحيط بها من بشر وعلاقات، على حين يبدو خلف هذا الشارع الكبير الحى الشعبى العشوائى الوجود، الذى ليس له اسم وليس فى مبانيه منطق، والذى يتكدس فيه البشر كأنما هو مستنقع صناعى تماما، مثل تلك المجاورة لقصر الثقافة! ولعل ابلغ تعبير عن هذه المفارقات الصارخة فى الواقعين السياسى والاجتماعى هى تلك الشعارات المكتوبة فوق سلال القمامة! أهذه هى صورة مصر فى مرحلتها الجديدة؟! ويترك عبد الخالق المسيرى رفيقه مزمعا زيارة عائلته، ويقترب من البيت، وهو بيت من دور واحد. وأبوه لم يتمكن لفقره ولتعقيدات قانونية ان يبنى دورا ثانيا، بجوار البيت كانت هناك شجرة ليمون تجلس تحتها أم رضا. مات ابنها رضا الذى كان فى مثل سنه انفجرت فيه قنبلة حسبها قطعة حديد عادية. وتركت ام رضا المكان واختفت تماما. وذبلت شجرة الليمون، بل أصبحت بقاياها محاصرة بين العمارات الاسمنتية الجديدة التى اخذت تزحف على الحى. وتسعد امه بزيارته، ولكنها مريضة مشلولة عاجزة عن الكلام. ويلتقى فى البيت بشقيقه سعيد. كان من الاخوان المسلمين. فى ايام محنتهم هرب برأيه وبدينه الى دولة الامارات، «لم يجد معنى للوجود فى مصر وسط احلام الاشتراكية البلهاء – على حد قوله – وعسف النظام والطرق المغلقة» ثم عاد اخيرا محبطا وترك كل شئ، واصبح راضيا بما عنده. يقول عبد الخالق «نحن مذبذبون لا نحن من هؤلاء ولا نحن من هؤلاء» انه صورة اخرى من عبد الخالق وان يكن فى المعسكر الاخوانى! وفى بيت العائلة يلتقى عبد الخالق بخالد ابن شقيقه سعيد. وهو شاب من اليسار الجديد الذى يرفض كل اليساريين القدامى، يقول لعمه عبد الخالق بصراحة «كل من كان يساريا قديما لا يصلح لشئ الا للمتاحف» فيقول عبد

الخالق لنفسه «طارق يصعد الجبل وهو يهبط. ولكنهما يحرثان فى ارض واحدة» على أن «خالد» يقول رغم رفضه له «إنك كنت أمينا وترفض الادعاء» ويتذكر عبد الخالق أنه قال يوما لمنى «نحن بلا مستقبل لاننا لا نعرف الكذب»، ماذا تبقى له بعد ذلك؟ لا شئ. وتبدأ رحلة عودته الى غرفته فوق سطح احد البيوت القديمة فى السويس، «لقد جاء من هناك غريبا ويعود غريبا» بحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى اطراف منها بعيدة تظهر خلف البيت بين العمارات ويواصل طريق عودته. لقد اكتملت عطلة نهاية الاسبوع بلا بهجة او فرح. انها عطلة نهاية الحلم! لقد تساقط وتساقطت أيامه «كما يتساقط زهر الليمون بلا نبل ولا اريج» ليس هناك احد يحتاج اليه. ليس له ضرورة لا هنا ولا هناك. لقد فتتت هذه الزيارة للقاهرة ولعائلته «كثيرا من التماسك الخارجى الذى يدعيه، وهو يريد الآن أن يتمسك بصياغة الكلمات لكى يجمع واقعه المشرف على التفتت والانهيار». لمثل هذه اللحظات خلق الشعر. ولكن الشعر اصبح بعيدا كذلك، بل اصبح مستحيلا، ولهذا لم يبق امامه سوى ان يسمع دقات «طارق» على الباب المغلق. وتنغلق الدائرة فى عطلة نهاية الاسبوع عندما يعود عبد الخالق المسيرى الى غرفته، ويستلقى على سريره ويضع يديه تحت رأسه، وعيناه مفتوحتان تحدقان في السقف» هل ينتظر دقات «طارق» على هذا الافق المغلق؟ ربما!.. هناك على أية حال أمل معلق فى فراغ حياته..

هذه هى رواية «زهر الليمون» لعلاء الديب، انها تقدم نموذجا لليسار المحبط المأزوم الذى يحمل داخل نفسه محنة سجنه وتعذيبه، محنة تشككه فيما كان يؤمن به، محنة الرجعية المتخلفة. ويكاد هذا الموضوع ان يكون الموضوع الطاغى فى كثير من الروايات العربية والمصرية التى صدرت وتصدر خلال السنوات العشرين الماضية، وإن اختلفت الأساليب والرؤى والدلالات، ولعل رواية «تلك الرائحة» لصنع الله ابراهيم أن تكون طليعة هذا الاتجاه فى الرواية المصرية المعاصرة، وقد نجد بين «تلك الرائحة» و«زهر الليمون» بعض اوجه التماثل الخارجى، فكلتاهما تصور هذا اليسارى الخارج من السجن والمحاصر أمنيا واجتماعيا فى غرفته البعيدة، والذى يتحرك طوال الرواية حركة دائرية من غرفته الى الخارج ومن الخارج الى غرفته من جديد، والذى يواجه الضياع والاحباط والوحدة فى عالم غريب عنه، مناقض لكل ما آمن به وتطلع إليه وناضل من أجله، على ان هناك اوجه اختلاف بين الروايتين. فى «تلك الرائحة» يغلب التعبير المباشر عن الواقع بكل تناقضاته ومفارقاته، ولهذا تحتشد الرواية بالأحداث والعلاقات. على حين يغلب الطابع الغنائى شبه الرومانسى على البنية التعبيرية لرواية «زهر الليمون» وتكاد تخلو من الاحداث الخارجية، وتتداخل فى نسيجها الذكريات بالوقائع الحاضرة تداخلا حميما، بل تكاد وقائع الحاضر ان تكون ركائز متصلة لاثارة تلك الذكريات، وما أكثر الذكريات فى «تلك الرائحة» ولكنها تأتى مستقلة عن متن السرد الروائى سواء من حيث بنيتها التعبيرية أو حتى شكلها الطباعى، مما يجعل

«لتلك الرائحة» بنية مزدوجة، على حين تتداخل عناصر «زهر الليمون» فى بنية واحدة عضوية. واذا كانت «تلك الرائحة» تركز على تصوير بشاعة الواقع الخارجى ومفارقاته، فإن «زهر الليمون» تركز على الاحباط والانهيار الداخلى الذاتى، ولهذا نجد ضمير المتكلم يسود فى رواية «تلك الرائحة» على حين تتداخل الضمائر الثلاثة المتكلم والمخاطب والغائب فى رواية «زهر الليمون» ولهذا كذلك نجد ان اغلب احداث «تلك الرائحة» احداث بصرية يصفها ويتحدث عنها الانا المتكلم، الأنا السارد حديثا تفصيليا دقيقا، على حين نجد ان اغلب احداث «زهر الليمون» – فضلا عن قلتها – معجونة مدغومة فى الذكريات، وتأتى فى الأغلب بجملة خالية من التفاصيل، ذات طابع غنائى، بل شعرى كما ذكرنا. ولعل عنوان كل من الروايتين ان يكون متسقا مع منهج بنائها التعبيرى، «فتلك الرائحة» عنوان يصف ويلخص بل يشير الى ما فى الخارج من بشاعة سائدة، اما عنوان «زهر الليمون» فيكاد يعبر تعبيرا رمزيا ايحائيا عن قيمة جمالية مفتقدة. ولهذا نجد بنية «تلك الرائحة» بنية تراكمية بتسلسل أحداثها، على حين، ان بنية «زهر الليمون» رغم تحركها فى المكان والزمان بين بداية ونهاية إلا انها لا تتحقق بتراكم احداثها وتسلسلها وانما بالتنقلات المتعددة المتداخلة المفاجئة بين الحاضر والماضى، بين الوصف والتذكر والتأمل، مما لا يجعل هناك اى فارق بين بدايتها ونهايتها، فبدايتها لا تفضى الى نهاية محددة تتوج هذه البداية، بل نكاد نجد كل شئ متحققا منذ البداية، ونحن داخل هذه الرواية نتحرك داخل اطار وعى داخلى ذاتى مأساوى ينبض بالرؤى والتأملات والذكريات التى تشكل البنية الخاصة للرواية بصرف النظر عن حركتها الحدثية الخارجية، بل لعل هذه الحركة الخارجية – كما سبق ان ذكرنا – مجرد مناسبات لتفجير هذا الوعى الذاتى المأساوى، ولهذا فانه اذا كانت رواية «تلك الرائحة» تعبر فى جوهرها عن إدانة لواقع، فإن «زهر الليمون» تعبر فى جوهرها عن ازمة وعى ذاتى.

وعلى كثرة الروايات الجيدة التى عالجت موضوع ازمة النموذج اليسارى المحبط، فان رواية «زهر الليمون» تعد إضافة حقيقية للرواية العربية عامة سواء ببنيتها الفنية أو بما تعبر عنه تعبيرا عميقا من خبرة إنسانية حية صادقة.

العودة الى بطن الجبل

قراءة لرواية «ست الحسن والجمال» لـ فتحى غانم

لست أدرى لماذا ترسخت فى نفسى صورة معينة لفتحى غانم هى صورة المفكر لا صورة الروائى وكاتب القصة! أعرف وأتابع بإعجاب شديد إبداعه الأدبى، وأدرك المكانة العالية التى يتبؤوها فى أدبنا العربى المعاصر، ومع ذلك فالمفكر فتحى غانم هو الذى أبحث عنه دائما فى كل مايكتب، وهو الذى يطغى دائما على قراءتى لكتابته، والذى يكاد يشغلنى فى كثير من الأحيان عن الفنان فتحى غانم.

ولعل هذا يرجع الى طبيعة اللقاء الذى قام بيننا منذ أواخر الأربعينيات. فلقد التقينا فى البداية حول أمور ثلاثة: الأمر الأول هو الفلسفة، وبخاصة فلسفة شبنجلر الحضارية التى كان فتحى غانم متحمسا لها آنذاك تحمسا شديدا. الأمر الثانى هو الموسيقى الكلاسيكية التى كانت ومازال غذاءنا الروحى وأكاد أقول غذاءنا الفكرى، ففى رأيى أن الموسيقى العظيمة، بل الموسيقى عامة هى تفكير بالنغم. أما الأمر الثالث فهو الشطرنج الذى كان فتحى غانم – وأظنه مايزال – من أبرز لاعبيه فى مصر. أما أنا فقد هربت منه ومازال، بعد أن أضاع الشطرنج منى سنة كاملة من عمرى الدراسى. والحق، أنه حتى اليوم ما جمعنا لقاء إلا وأخذنا الحديث بعيدا الى بعض القضايا النظرية، أو وجدنا نفسينا مستغرقين فى التأمل أمام رقعة شطرنج!

ولهذا عندما أخذت أقرأ روايته «ست الحسن والجمال» التى صدرت منذ أكثر من عام، وأظنها آخر ماصدر له من روايات، رحت أسأل نفسى – على خلاف ماينبغى أن تكون عليه الرؤية النقدية – أين المفكر فتحى غانم فى هذه الأسطورة الشعبية؟ ففى البداية، كان رأسى زاخراً برفيف العديد من المعالجات المختلفة لهذه الأسطورة الجميلة النبيلة، لعل آخر هذه المعالجات كانت القصة الشعرية الناعمة الرائعة ذات البعد الاجتماعى الثورى التى أبدعها فؤدا حداد والتى مايزال صوته يرن فى وجدانى وهو يحكيها لنا ونحن نتحلق حوله فى إحدى الليالى بين زنازين سجن المحاريق بالواحات الخارجة. وكنت أدرك أنه برغم التنوع فى المعالجات المختلفة لهذه الأسطورة، فإنها جميعا لاتخرج عن حكاية الأميرة الجميلة ست الحسن والشاطر حسن ومابينهما من حب يخوض بهما الغمرات ويصنع ما هو أقرب من المعجزات. على أنى عندما أخذت أغوص فى رواية فتحى غانم تبينت أننى أقرأ حكاية مغايرة تماما. بل لعلها على عكس الأسطورة المعروفة. «فست الحسن» فى رواية فتحى غانم ليست أميرة، وإنما هى فتاة فقيرة اسمها دنيا، وهى ابنة نجار بسيط وتعيش معه

فى حى شعبى. أما الشاطر حسن فى الرواية فليس فيه من البطولة الأسطورية شيء. فهو مدرس لغة انجليزية فى مدرسة ابتدائية اسمه عمر عبد ربه، لايتجاوز راتبه ١٧ جنيها شهريا. وليس فيه ما يميزه غير طيبته الشديدة وحبه الصادق المتفانى لمصر ولدينا. ودينا فتاة غاية فى الجمال، ولكن جمالها ليس رهانا لاختبار البطولات وفرزها واختيارها، كما فى الأسطورة الشعبية، وإنما هو فى رواية فتحى غانم جمال وحشىّ جشع متطلع الى الثروة والمجد. ولهذا ما أسهل أن يصبح أداة للاستغلال والاستمتاع لا أكثر.

ولهذا تكاد الرواية – فى قراءتها الخارجية الأولى – أن تكون نسخة أخرى من بعض الروايات الميلو درامية التى يستغل فيها أصحاب الثروة والنفوذ جمال الفتيات الصغيرات للصعود على أجسادهن تحقيقا لمزيد من الثروة ولمزيد من المتعة، حتى إذا استوفوا الغرض منهن، تخلوا عنهن وألقوا بهن بعيدا كبعض بقايا طعام. على أن هذه التضاريس الظاهرة للرواية سرعان ماتكشف فى سياقها المعقد عما هو أبعد وأعمق فلسنا – فى هذه الرواية – نتحرك داخل أسطورة، وانما فى قلب واقع محدد هو مصر، وفى غمرة تاريخ محدد هو المرحلة الناصرية وما بعدها.

تبدأ الرواية بمشروع من مشروعات المرحلة الناصرية التى تسعى الى تعريف العالم بحقيقة ثورتها. فالثورة، أو أحد ممثليها وهو الرائد مراد – يستدعى المخرج الأمريكى زخارى ستون لإعداد وإخراج فيلم عن الثورة. ويأتى زخارى ستون، ويبدأ عمله السينمائى بالبحث عن فتاة تكون آية فى الجمال. فهذا المخرج لايعنيه من الثورة مبادئها السياسية أو الاجتماعية، بقدر ما يتصور قصة صراع بين سلطة الجمال وسلطة الحكم. فعلى حد قوله «لاأحد يذهب الى السينما ليناقش السياسة فى غرفة مظلمة. إنما يذهبون من أجل عيون جميلة (...) أما إذا أردتم أن تقدموا ثورتكم الى العالم كثورة اجتماعية بين الفقراء والأغنياء، فأنتم تفقدون أسواق العالم فى أمريكا وأوروبا. ولن يرحب بهذا إلا الحمر، ولن يشتروا منكم الفيلم إلا إذا وضعتم فى كل مشهد الرايات الحمراء بالمطرقة والمنجل... وتمثال لينين بكل الأحجام» وعندما يحتج عمر عبد ربه مدرس اللغة الانجليزية الذى عيّنه الرائد مراد مساعداً للمخرج فى علاقاته بالعاملين المصريين فى الفيلم، عندما يحتج على هذه الرؤية السطحية المبتذلة للثورة، دون أن يعنى هذا أنه شيوعى كما يتهمه المخرج، عندما يحتج على هذه الرؤية، يوضح له الرائد مراد أن هذه الرؤية لاتعنيهم فى شيء. فهم – أى رجال الثورة – يعرفون جيدا أن هذا المخرج هو من المخابرات المركزية الأمريكية، وأنه سوف تتهافت عليه بنات العائلات اللاتى يحلمن بالتمثيل فى فيلم أمريكى، وبهذا سوف تستطيع الثورة عن طريق تحرك هذا المخرج النفاذ الى مجتمع أعداء الثورة، أى الباشوات الذين يفتحون بيوتهم لمخرج هوليود الكبير. ولهذا ستتمكن الثورة من تطهير الأرض المصرية من

ألغامهم. أى أن الثورة تستعين بهذا المخرج الأمريكى لتطهير أرض مصر من بقايا عملاء الانجليز وبقايا نفوذهم.

ويقبل عمر عبد ربه على مضض. فهذا العمل الجديد قد جعل منه جزءا من عملية مخابراتية. ولكنه بفضل هذا العمل أصبح يتقاضى ٥٠ جنيها فى الأسبوع مما سوف يتيح له الزواج من خطيبته دنيا. وهو على أية حال ليس شيوعيا كما يتهمه زخارى ستون. ولكنه مجرد مواطن مصرى محب لوطنه ومؤيد للثورة.

ونقف قليلا فى البداية لنتساءل : هل هذا المدخل للرواية هو رمز للمرحلة الأولى من حياة ثورة يولية التى تحالفت فيها مع الأمريكان لمواجهة جيوش الاحتلال البريطانى ؟ فضلا عن أنها رمز لمحاولة أمريكا أن تفرض رؤيتها وثقافتها الخاصة على مصر فى هذه المرحلة الأولى من حياة الثورة؟

إن الرواية تكتفى فى الحقيقة بهذه الإشارات الموحية. ولكنها سرعان ما تغوص بنا فى تفاصيل الإعداد لهذا الفيلم المصرى الأمريكى. ومازالت قضية القضايا التى تشغله هى اكتشاف فتاة مصرية جميلة. ثم تحدث مصادفة لقاء بين المخرج ودنيا خطيبة عمر عبد ربه، فيجن بها جنونا، ويجد فيها ضالّته. إنها أجمل من رأى فى حياته كما يقول، وهى وحدها القادرة على تمثيل سلطة الجمال فى فيلمه. ويعرض عليها الأمر فتقبل بغير تردد. وتقول بينها وبين نفسها «لو رفض عمر اشتراكى فى الفيلم سأفسخ الخطوبة» إنها تدرك قدر جمالها، بل تجعل كل قيمتها فى هذا الجمال. ولهذا يكاد الجمال فى الرواية هو هويتها. وفضلا عن ذلك فهى فتاة متطلعة الى المجهول، الى المغامرة، تنطلق دائما وراء حلم غامض. وهى فى هذا على نقيض عمر عبد ربه خطيبها. فهو هذا المدرس الطيب العاجز عن التحكم فى مصيره، فى حياته، والعاجز عن ملاحقة أحلام دنيا، وبقبول دنيا للاشتراك فى الفيلم تنتقل من الزقاق الضيق فى الحى الشعبى الى فندق فاخر تعيش فيه ملكة متوجة طوال إعداد الفيلم. وبالطبع يقع المخرج فى غرامها، بل يبلغ به الأمر أن يصرح علنا عن رغبته فى إشهار إسلامه وزواجه منها والسفر بها الى أمريكا ليتيح لها مجدا سينمائيا عاليا.

ويتضاعف حلم دنيا بالثروة والمجد، وتزداد المسافة ابتعاداً بين دنيا وعمر، وخاصة بعد محاولة عمر الاعتداء على المخرج. وينتهى الفيلم، وينجح محليا، ولكنه يفشل عالميا، فالغرب قد أخذ يهاجم الثورة. ويوحى هذا بأن الثورة قد أخذت تبرز للغرب وجها آخر غير وجهها الأول. ولكن الرواية لاتقول شيئا عن هذا، وانما تكتفى بهذه اللمحة العابرة. ويسافر المخرج الامريكى بعد أن يعترف لدنيا بأنه عاجز جنسيا، وأنه ما كان يطمع فى الزواج منها لإقامة علاقة بين رجل وامرأة، وإنما كان يريد أن يدخل لدينها متصوفا

«فجمالها – على حد تعبيره – يحتاج لمن يرى فيه الله».

وهكذا تنتهى المرحلة الأمريكية لتبدأ مرحلة الرائد مراد. يتقرب الرائد مراد من دنيا، وينجح فى إقناعها بالزواج منه. وفى حفل زواجهما يحضر محمد نجيب وجمال عبد الناصر. ويقول لها الرائد مراد أنه يطمع أن يكون لقاؤهما فى هذا الحفل فرصة لحل ما بينهما من خلاف. وهكذا تدخل بنا الرواية فى تفصيلة سياسية تاريخية لا علاقة لها بأحداث الرواية، اللهم إلا أن يكون الهدف منها هو إبراز المكانة العالية للرائد مراد فى بنية الثورة، ومايجرى داخل هذه البنية من صراعات وتناقضات. وهنا نكاد نشعر بأن «مراد» أقرب الى رجل مصلحة منه الى رجل ثورة! وتوحى لنا دنيا بتقديرها ومحبتها لجمال عبد الناص. على أن الرائد «مراد» يتزوجها ليواصل مشروعاته السينمائية، فهذه المشروعات – كما يقول لها – هى غطاؤه لدورة المخابراتى الكبير داخل الثورة. ولهذا فهو يحاول منعها من الإنجاب حتى لايفسد الحمل دورها فى الفيلم الذى يتأهب لإنجازه. وهكذا تدرك دنيا أن مايربط الرائد بها، ليس جمالها أى هويتها الانسانية، وإنما جمالها كسلعة رابحة. وتنجب دنيا طفلا برغم إرادة الرائد مراد. ويحتدم الصراع بينهما. وذات يوم تكتشف دنيا فى أوراق الرائد مراد مايشير الى اعتقاله لعمر ولرجل آخر هو السيد الحسينى، وهو رجل متدين كان قد جاء ذات يوم لزيارة زوجها، وأبدى إعجابه الشديد بجمالها. لماذا يعتقل عمر؟

. يقول لها الرائد مراد: انه متهم بالشيوعية، أين الدليل؟ لاشىء سوى حديثه عن افتقاد البعدين الوطنى والاجتماعى للثورة فى الفيلم الذى كان يقوم باعداده المخرج الأمريكانى! ولكنها حكاية قديمة! أما السيد الحسينى فكان اعتقاله بسبب انتمائه للحركة الاسلامية، وتكاد دنيا أن تتصور أن اعتقالهما انما بسبب اعجابهما بجمالها وحبهما لها. إن الرائد «مراد» يريد أن يبعد عنها كل علاقة انسانية. إنها عنده مجرد آله، وسيلة، أداة. وعندما يتاح لها مرة أخرى أن تلتقى بعبد الناصر ترجوه الإفراج عن عمر. ويوافق عبد الناصر ويعدها بذلك. ولكن يبدو أن القرار كان فى يد الرائد مراد أكثر مما كان فى يد عبد الناصر. كأنما تريد الرواية أن تقول لنا إن عبد الناصر لم يكن هو الحاكم الحقيقى آنذاك.

وهكذا سرعان ماتنتهى مرحلة عبد الناصر لتأتى مرحلة أخرى. يموت عبد الناصر، وتتغير السلطة بتولى السادات لها، ويعتقل الرائد مراد، وينتحر، كما يموت طفل دنيا، ويتم الإفراج عن عمر والسيد الحسينى. وتكاد المرحلة الجديدة أن تكون مرحلة السيد الحسينى، الذى كان قد سافر الى دول الخليج وعاد رجل أعمال ذا ثروة طائلة. وينتقل جمال دنيا الى صاحب الملكوت الجديد، الى ملكوت السيد الحسينى. يغريها فى البداية بفتح أبواب المشروعات السينمائية أمامها فتقبل الزواج منه، ولكنه سرعان ما يحرمها من التمثيل مكتفيا

لها بما يتيحه من حياة مترفة داخل مصر وخارجها. وهكذا أصبحت محبوسة بين جدران، وواحدة من أتباع السيد الحسيني أو بالأحرى من حريمه. ويصبح جمالها مرة أخرى مجرد أداة للمتعة.

وذات يوم يسقط ملكوت الحسيني. يتم اعتقاله وينكشف الأمر عن أنه كان يتلاعب بأموال الناس، وكان يتاجر بالعملة وبغيرها! ولعل الرواية ترمز هنا بشكل يكاد يكون جهيرا الى مرحلة استشراء شركات توظيف الأموال في مصر. المهم أن الحسيني يبعث لها من السجن بورقة الطلاق. وهكذا تجد دنيا نفسها وحيدة تماما، بل متهمة ومطاردة. فهي من ناحية متهمة بأنها من بقايا عصر عبد الناصر، وهي من ناحية أخرى أصبحت وحيدة لا أحد يهتم بجمالها، بل تطاردها فواتير البقال والحلاق والديون المتراكمة التي لاتملك سدادها.

وهكذا أخذت دنيا تدخل في أزمة حادة. اختفى المخرج الأمريكي، وانتحر الرائد مراد ومات ابنها، وها هوذا الشيخ الحسيني يتخلى عنها بعد أن افتضح أمره. وتغيب دنيا في هلوسة مرضية، بسبب هذا كله، وبسبب تعاطيها للأقراص!. لقد انتهى عصر الأضواء، والقصور والطائرات والعربات الفاخرة، ولم يبق لها في النهاية غير عمر وعربته «النصر» القديمة أو الكسيحة على حد تعبيرها، ولعل الاشارة الى عربة «النصر» أن تكون اشارة الى المرحلة الناصرية القديمة. على أن هذه العربية هي التي أخذت تتحرك بها عبر شوارع أخذت تتنكر لها. نعم لم يبق لها غير عمر الذي يحميها من وحدتها، ومن ديونها ومن هلوستها المرضية. انه مايزال يحبها. لم يبق لها إلا هذا الرجل الطيب. إنها في النهاية تعود إلى البداية الأولى التي رفضتها. أرادت أن تقول لعمر نعم عندما طلب منها أن تقبله زوجا لها. ولكنها قالت له إنها في حاجة الى أن تستعد لهذا. قال لها عمر: الأيام صعبة، الطوفان قادم، أنا وأنت نقفز في سفينة نوح. تمهله، إنها في حاجة أن تكون وحدها، أن تنظر لنفسها في المرآة لتكشف من جديد عن حقيقتها. وهكذا تتركنا الرواية، ولم يبق لخلاص دنيا إلا هذا المواطن المصري البسيط الطيب المحب الصادق المتفاني في حبه لها. ولكن الرواية تتركنا ونحن نستشعر أن مصر مهددة بأيام صعبة، بطوفان قادم. فأي أيام صعبة وأي طوفان قادم. هل هي الحركة السلفية الإرهابية المتعصبة؟ هل هي الأزمة الاقتصادية الخانقة التي تفتح الأبواب أمام إمكانيات غامضة مخيفة؟

هذه هي رواية ست الحسن والجمال لفتحي غانم. وبرغم هذه العلاقة الواضحة في الرواية بين مسيرة ثورة يوليه ومصيرها، وبين مسيرة دنيا ومصيرها، فقد يكون من التبسيط المخل أن نرتضي هذا التفسير الرمزي المباشر للرواية الذي يجعل من دنيا رمزا لمصر التي تعرضت ومازالت لعمليات مختلفة من الاستغلال والامتهان سواء من جانب الأمريكان أو

من جانب الرجال المحيطين بعبد الناصر، أو من جانب القوى الجديدة فى المرحلة الساداتية أو من جانب القوى الاسلامية، فضلا عن الأخطار التى ماتزال تتعرض لها وتتربص بها، وإنه لا خلاص لمصر إلا بتسليم قيادها للمواطن المصرى العادى المثقف البسيط، أى لا خلاص لها إلا بالعودة الى واقعها الشعبى الخالى من الجشع والاستغلال والفساد والتعصب والقهر. والواقع أن الرواية تكاد فى مرحلة من مراحل بنائها تعرض لهذا الرمز فى شكل سلبى مرفوض. ففى مرحلة العلاقة بين دنيا والشيخ الحسينى، تطلب دنيا من عمر أن يكتب لها سيناريو لفيلم عن حياتها، وأن يصورها باعتبارها رمزاً لمصر التى حاول مختلف الرجال والأنظمة أن يستغلوها، وأنها كانت دائما ضحيتهم. ويرفض عمر، لأنه يرى أن مثل هذا السيناريو لن يكون تعبيرا عن الحقيقة كاملة. وبرغم أن الرواية قد تحتمل هذا التفسير الرمزى التبسيطى إلا أنها فى تقديرى تتضمن دلالة أعمق من هذا التفسير، وهى دلالة تكاد أن تكون تنويعا على لحن واحد عام يستبطن العديد من روايات فتحى غانم وبعض قصصه كذلك. وفى تقديرى أن هذا اللحن العام الواحد يتمثل فى رفض وإدانة التصنع والافتعال والتطرف والخروج عن القيم الإنسانية البسيطة الصادقة المعبرة عن انسانية الانسان، عن كرامته، عن ذاتيته الحقيقية. فعندما أتأمل روايته «الجبل» مثلا وأتابعه فى بقية رواياته، بل بعض قصصه القصيرة حتى هذه الرواية الأخيرة «ست الحسن والجمال». أكاد أستشعر أنه يعبر عن أن مأساة الإنسان إنما تكمن وتتمثل فى خروجه عما هو ملائم لطبيعته الذاتية، أو المجتمعية أو الإنسانية عامة. قد توحى كلمة «طبيعته» بصيغة أحادية جامدة.

ولست أقصد هذا، إنما أقصد الطبيعة الخاصة – وأشدد هنا على هذه الخصوصية التى تتنوع بتنوع الأشخاص والحالات والأوضاع. ففى رواية «الجبل» – مثلا – استطاع المهندس أن يقيم قرية القرنة فى الأقصر نموذجا معماريا بالغ الجمال لسكان الجبل الذين قضوا ويقضون حياتهم فى مغاراتهم فى الجبل يكحتونها بحثا عن الكنوز والآثار. لقد استطاع هذا المهندس أن يوفر لهم فى هذه القرية كل مايحتاجون إليه – بل كل مايتفق مع عاداتهم وتقاليدهم وكل ما يوفر لهم مصادر جديدة للرزق. ولكنهم سرعان ما يرفضون هذا كله ويهجرون القرية النموذجية، التى يفتقدون فيها هويتهم، ويعودون الى مغاراتهم القديمة المتربة فى بطن الجبل، والرواية تستند الى قصة حقيقية هى مشروع القرية التى بناها المهندس حسن فتحى فى الأقصر، على أن المهم فى الرواية هو تمسك هؤلاء الرجال بالنموذج الخاص لحياتهم وعملهم وقيمهم. وبرغم تجربة الحب العميقة الحارة فى رواية «الساخن والبارد» لفتحى غانم، فإن جوليا بطلة الرواية تقرر أن تعود الى زوجها الذى هجرته بسبب حبها ليوسف. إنها بعد لقاء سريع مع زوجها، لم تعد تفكر فى الحب، لم تعد تفكر إلا فى «بيتها»، فى استقرارها، وطمأنينتها. إنها كذلك تترك القرية النموذجية المرصعة بالحب لتعود الى بيتها، الى هويتها المستقرة، الى رابطة الزوجية والمسئولية. وفى رواية

«أحمد وداوود» سنجد أن التعصب والافتعال ورفض الآخر والاستعلاء عليه والعدوان على حقوقه وإنكار حقيقته هو فقدان لإنسانية الإنسان وتشويه لصدقه الباطنى مع نفسه، وأنه ليس هناك ما يفرق الإنسان عن الإنسان مهما اختلفت العقائد والمصالح والسياسات. وفى هذه الرواية الأخيرة «ست الحسن والجمال» ترتفع دنيا عن دنياها الشعبية، عن قاعدتها الاجتماعية والقيمية لتصبح أداة للسياسة أو الاستغلال أو الجشع أو الاستمتاع أو التعصب الدينى، فلا تصل فى النهاية الى شئ غير الجنون والوحدة والعزلة وفقدان ذاتيتها. ولكن لن تجد الصحة والعافية فى النهاية، بل لن تجد ذاتها، إلا فى العودة الى البداية، الى الأصل، إلى الجبل الطبيعى – شأن سكان رواية الجبل – فهذا الجبل هو وحدة القادر على أن يعصمها من النماذج المبهرة اللامعة، ولكنها الخالية من إنسانية الإنسان ومن ذاتيته الحقيقية. وبصرف النظر عن أن تكون دنيا رمزاً لمصر، أو لا تكون، فإننى أتصور أن هذه هى الحكمة الإنسانية الكبرى التى لا يمل فتحى غانم من تأكيدها فى تنويعات ابداعية مختلفة فى أغلب كتاباته الروائية والقصصية، وربما كتاباته السياسية والاجتماعية كذلك. إنها رفض التطرف والتعصب، رفض الزوايا الحادة والتناقضات العدائية الإقصائية، والحرص على تأكيد الاختلاف والتنوع فى اطار من التسامح الإنسانى والمودة الإنسانية والحرص على الهوية الذاتية الخاصة. وهكذا يتبين لى ملامح المفكر فتحى غانم فى روايته الأخيرة، بل فى رؤيته الأدبية عامة. على أن فتحى غانم لايعبر عن فكره بسرد تجريدى، أو بسرد زاعق بإيديولوجية، وإنما بالأحداث البسيطة، التى يحسن سردها وحكايتها ونسج تفاصيلها الصغيرة المرهفة. ولعل هذه الرؤية الإنسانية فى رواية «ست الحسن والجمال» بل فى مختلف رواياته، هى التى تجعل الغلبة فى نسيجها السردى للحوار الذاتى الباطنى. فأبطاله يتحدثون فى أغلب الاحيان الى أنفسهم. ولهذا يعد فتحى غانم من أوائل روائيينا الذين استعانوا بهذه التقنية السردية. إنه فى الحقيقة لايستعين بتيار اللاشعور، وإنما بالحديث الباطنى لشخصياته. ولعل رباعيته «الرجل الذى فقد ظله» والتى تنبنى على إفضاء أربع شخصيات مختلفة يحكون حدثا واحداً من الزاوية الخاصة لكل منهم، لعل هذه الرواية أن تكون أبلغ تعبير عن هذه التقنية السردية التى يغلب عليها ضمير المتكلم. وتكاد رواية «ست الحسن والجمال» أن يتقاسم بنيتها السردية الحديث الباطنى لدنيا والحديث الباطنى لعمر، وإن تداخل هذا الحديث فى الفصول الأولى من الرواية مع السرد الوصفى الخارجى على لسان الراوية أو السارد أحيانا، كما يتم التعبير عن بعض الشخصيات الأخرى كشخصية المخرج الأمريكى بالحديث الباطنى كذلك. ولكن الغلبة فى الرواية للحديث الباطنى لكل من دنيا وعمر. ويتم باستمرار التداخل والانتقال بين السرد الباطنى لضمير المتكلم الى الوصف الخارجى للراوى أو السارد.

ولاتكاد تختلف لغة السرد فى جميع الأحوال سواء كانت باطنية أو وصفية

خارجية. وهذا مايستبعد أن يكون السرد الباطنى تياراً للاّشعور. بل هو حديث داخلى لايختلف من حيث المنطق والتسلسل عن الحديث الوصفى الخارجى، حتى فى حالات الهوس المرضى الذى يصيب دنيا فى النهاية، والذى كان من الطبيعى فيه أن ينقلب الحديث الباطنى الى تيار للاّشعور، ولكنه ظل يتحرك ويتشكل فى منطقية السرد العادى. ولعل هذا أن يكون ناجما عن منطق التسلسل الزمنى التراكمى الذى تتحرك فيه أحداث الرواية عبر حقب متتالية. ولهذا لانجد فى الرواية عودة الى أحداث ماضية أو انتقالات الى حالات شعورية أو فكرية مختلفة اللهم إلا فى صورة ذكريات أو تأملات عابرة. ولهذا كذلك تغلب الأحداث عامة على بنية الرواية، وقد تأتى بشكل تفصيلى أحيانا، ولكن فى أغلب الأحيان يتم التعبير عنها بشكل تلخيصى.

ويرجع هذا الى اقتصار السرد أساسا، سواء كان خارجيا أو باطنيا على شخصيتين فقط هما دنيا وعمر. ولهذا ما اكثر الأحداث التى نتعرف عليها تعرفا إخباريا ملخصا، مثل انتحار مراد، وموت الطفل، والاعتقال المشترك لعمر والحسينى، وعمل الحسينى فى بلاد الخليج الى غير ذلك. ولعل هذا يرجع الى حرص الرواية على التركيز على العناصر التى تسهم فى تشكيل وابراز دلالتها الأساسية العامة، فلا تستغرقها التفريعات البعيدة، ولاتغريها القدرة على الحكى الى الإنزلاق الى ثرثرات حكائية لاتصب فى هذه الدلالة الأساسية. وهكذا أكاد أتبين فى النهاية أن المفكر فتحى غانم لايتمثل فحسب فى هذه الفلسفة الإنسانية السمحاء التى تضئ هذه الرواية وأغلب رواياته وكتاباته، إنما يتمثل كذلك فى البنية التقنية لإبداعه الروائى. وهنا يمتزج الفكر بالفن امتزاجا متسقا موحيا...

عطر يحيى حقى الذى لايغيب

ما أعمق شعورنا بفقد أديبنا الكبير يحيى حقى.. لعله كان قد توقف عن الكتابة منذ فترة، إلا أنه بشخصيته البالغة الدماثة والعذوبة، وبأحاديثه الزاخرة بالخبرة والعمق. وبوجوده الانسانى الودود بيننا، كان يسبغ على الحركة الأدبية فى مصر عطرا من البهجة والتفاؤل والتواصل التاريخى والانسانى الباهر.

كان يمثل بيننا الامتداد الحى المتجدد لجيل أدباء ثورة ١٩١٩، كما كان يمثل بيننا آخر الرواد الأوائل العظام للكتابة القصصية فى مصر من أمثال محمود طاهر لاشين وحسين فوزى وحسن محمود وأحمد خيرى سعيد وابراهيم المصرى وحبيب الزحلاوى وعيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمد تيمور ومحمود تيمور وغيرهم. على ان يحيى حقى لم يكن – فى الحقيقة – كاتب قصة، بقدر ما كان مفكرا يعبر عن فكره بالصور القصصية الفنية. فما أقل الأحداث فى قصصه، وما أكثر وما أعمق التأملات والأفكار المصاغة صياغة فنية. بل ما أكثر ما نجد تداخلا فيما يكتب بين بنية القصة وبنية المقال. ولعلنا نجد فى بعض كتبه قسمين، قسما يطلق عليه اسم «القصص»، وقسما آخر يطلق عليه اسم «لوحات» وذلك مثل مجموعته «عنتر وجولييت»، على أننا فى القسمين سنجد المفكر الفنان أو الفنان المفكر الذى يصوغ فكره وتأملاته وخبرات حياته فى شكل فنى يجمع بين القصة والمقال. ولعل الأمر نفسه ينطبق على مجموعته «صح النوم» رغم اقترابها أكثر الى البنية القصصية أو الروائية. وينطبق الأمر نفسه على مجموعته «دمعة.. فابتسامة» برغم اقترابها أكثر الى بنية المقال الأدبى، وكذلك الشأن بالنسبة لبعض فصول كتابه «عطر الأحباب».

ولعل هذا هو ما دعا ناقدا مثل رشاد رشدى أن ينفى عن رواية يحيى حقى «قنديل أم هاشم» صفة القصة، رغم طابعها القصصى البارز.. ويرد يحيى حقى على هذا بقوله فى حديث له مع الأستاذ الناقد فؤاد دواره «انها تمثل فهمى الخاص للقصة فأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الأحداث، وأحب أن أصل بسرعة الى المغزى والدلالة».

حقا.. إن المغزى والدلالة هما جوهر كتابات يحيى حقى دون أن ينفيا عنها ما تتسم به من بنية فنية تبلغ أحيانا مستوى الشعر، أو أن ينزعا عنها ما تثيره قراءتها من متعة جمالية رفيعة. ولهذا لم يكن غريبا أن يجمع يحيى حقى كذلك بين الكتابة الأدبية الابداعية والكتابة النقدية التحليلية التى تهتم بالدلالة الاجتماعية دون أن تتجاهل البعد الانطباعى الجمالى، ولعل هذا هو مادعا الدكتور مندور الى اعتبار يحيى حقى الجمالى

المنهج – كما يقول – رائدا من رواد النقد الايديولوجى! والحق اننا لو أردنا أن نضع عنوانا جامعا لكتابات يحيى حقى لما وجدنا عنوانا لها أفضل من «صح النوم» الذى جعله عنوانا لكتاب من كتبه يقيم فيه مقارنة بين مرحلتين تاريخيتين، وتتضمن المقارنة – فى الحقيقة – حكما نقديا تقييميا، بل حكما تحريضيا كذلك الى ضرورة اليقظة، وضرورة العمل على التغيير والتجديد.

ان أدب يحيى حقى رغم جمالياته وبفضلها هو أدب دعوة وتحريض يصدران عن محبة غامرة لوطنه المصرى وتطلع صادق ملح الى تنميته وترقيته.

فبرغم الاصول التركية ليحيى حقى، فانك تحس فى كل سطر من كتاباته بروح مصر، وخصائص شعبها وحكمة هذا الشعب ودعاباته ونكاته وسخرياته وعاداته، السلبى منها والايجابى، فضلا عن طيبته وفقره، وتخلفه وجراحه واحزانه الدفينة. ان يحيى حقى مصرى معجون بماء نيلها، وتراب ريفها، وزحام حاراتها وأحيائها ومعاناة عمالها وفلاحيها. وانسحاق نسائها وحنان أمهاتها وسماحة أهلها عامة. ولا شك أن نشأته فى حى السيدة زينب، هذا الحى الشعبى الاصيل، فضلا عن السنوات التى قضاها فى الصعيد، وفى ديروط بالذات كمعاون ادارة، قد صاغت وجدانه الشعبى واقامت بينه وبين الشعب المصرى فى قاعدته البسيطة والفقيرة بوجه خاص، فى المدينة والريف، رباطا حميما، بل التحاما من الفهم المشترك والنبض الحار والمحبة العميقة. ولهذا يكاد يحيى حقى ان يكون المعبر عن لسان هذا الشعب لا فى حكمته وخبرته وتضاريس حياته وعاداته فحسب، بل بلغته واساليب تعبيره عن نفسه كذلك. فلغة يحيى حقى رغم عربيتها الفصيحة، تكاد بنسيجها المركز وايقاعها الخاص واسلوبها المباشر البسيط الخالى من الزخارف البيانية والثرثرة الاستطرادية، ان تكون هى اللغة اليومية للشعب ويضاعف هذا ما تمتلئ به من مفردات عديدة مستمدة من الخبرة اليومية الحية، ومن حوار عامى فى كثير من الاحيان. واللافت للنظر ان سفره الى الخارج، والسنوات العديدة التى قضاها فى السلك الديبلوماسى متنقلا بين بعض الدول الأوروبية لم تضعف من وجدانه الشعبى بل شحذته وزادته عمقا ورهافة وحرارة.

ان غربته زادته قربا الى وطنه فى ملامحه الشعبية بوجه خاص، كما عمقت رؤيته لمدى ما يعانيه شعبه المصرى من تخلف وفاقة وظلم وامتهان، كما ضاعفت من احساسه بمسئوليته إزاء هذا كله، وبضرورة التصدى له تصديا حاسما فكريا وادبيا وعمليا. يقول يحيى حقى فى حديث له عن كتابته لرواية «قنديل أم هاشم» انه اراد ان يصور «الثورة على خمول الشعب المصرى والرغبة المتأججة فى تحريكه». ولاشك ان تجربته الأوروبية ابرزت عمق الهوة الحضارية التى تفصل مصر عن اوروبا. على ان المسألة لم تكن مسألة هوة

حضارية فحسب، بل كانت كذلك وأساسا الاختلاف بين الخصوصية الأوروبية والخصوصية المصرية. لم تكن مسألة هوة حضارية بقدر ما كانت مسألة هوية ثقافية. ولقد كان الاختلاف سواء من حيث الهوة الحضارية او الهوية الثقافية هو محور روايته «قنديل ام هاشم». وازعم ان محور هذه الرواية يكاد ان يكون محور كتاباته الادبية جميعا، بل رؤيته الفكرية عامة وان اتخذت مظاهر ومستويات وأساليب مختلفة ومتنوعة.

ان همه الاكبر فى كتاباته عامة هو تأكيد الخصوصية المصرية والتعبير عنها دون ان يعنى هذا تكريسها، وإنما تنميتها وتطويرها، ودون أن يعنى هذا عزلها عن حضارة العصر وانما اقامة الجسور بينها وبين هذه الحضارة على اساس صحيح وصحى بما لا يطمس خصوصيتها.

واذا كانت رواية «قنديل أم هاشم» تمثل فى ظاهرها صراعا بين العلم والايمان، بين المادة والروح، بين الغرب والشرق، فانها فى جوهرها «كما أرى» محاولة لتأكيد الخصوصية القومية فى اطار القيم المتقدمة للحضارة، بل هى محاولة ابداعية للجمع الحميم بينها دون إلغاء طرف منهما.

ولهذا فهى تتضمن نقدا للواقع المصرى السائد. وأكاد أتبين نقطة البداية لهذه المقارنة بين مصر وأوروبا، فى قصة من أوائل قصصه التى نشرها عام ١٩٢٦ هى قصة «فلّة ومشمش ولولو» وإن تكن هذه القصة تتضمن أساسا نقدا رمزيا للواقع الاجتماعى المصرى. وفلّة ومشمش ولولو هى ثلاث قطط. الأولى تملكها سيدة تركية وهى قطة نظيفة وديعة من الصنف الرومى، والثانية تملكها سيدة مصرية وهى قطة قذرة متشردة شرسة من الصنف البلدى، والثالثة تملكها سيدة رومية وهى قطة خليط بين البلدى والرومى. فى هذه القصة تقوم مشمش البلدية بالهجوم على أولاد فلّة مما يفضى الى موت واحد منهم، على حين تقف لولو على الحياد مكتفية بتعليقها الصوتى على ما يحدث! وتنتهى القصة بقول السيدة التركية للسيدة المصرية «انت ياهانم متعرفيش تربى قطة»!

وقد تكون هذه القصة المبكرة نقدا للواقع المصرى بالمقارنة بالواقع «الرومى»، وقد تكون تعبيرا مبكرا عن موقف إسماعيل فى قصة «قنديل أم هاشم» فى بدايته عند عودته الى مصر مبهورا بالحضارة الغربية، متأففا ومستنكرا ما يشاهده من قذارة وتخلف فى المجتمع المصرى، قبل ان تأخذ الرواية مجرى آخر بعد ذلك.

أردت أن أقول هنا، ان قضية المقارنة بين الوضع فى مصر والوضع الغربى، قضية كانت مطروحة منذ البداية فى فكر يحيى حقى، وهى – فى تقديرى – امتداد فى مجال الأدب لسؤال عصر النهضة، الذى لم تتم الاجابة العملية عليه بعد: «لماذا تقدم الأوروبيون

وتخلفنا نحن؟». ولعل هذه القصة المبكرة عن القطط، كانت اجابة رمزية نقدية عن سؤال عصر النهضة على حين أن قصة قنديل أم هاشم هى اجابة تركيبية.

وقنديل أم هاشم هى رواية تحكى حكاية الشاب المصرى اسماعيل الذى نبت نبتة ريفية شعبية أصيلة، ثم ترعرع فى بيئة شعبية أصيلة كذلك، هى حيّ السيدة زينب، وهو يفيض حبا لمصر، حبا لتقاليدها، لعاداتها، لعراقتها، وهو ينمو ويكبر فى حوارى حى السيدة زينب الشعبى متنفسا عطرها، ملتحما بكل تفاصيلها المادية والمعنوية.. وعندما يحصل على شهادة البكالوريا يتقرر سفره الى انجلترا ليحصل على شهادة تؤهله لان يكون طبيب عيون. وقبل ان يسافر يوصيه أبوه بأن يعيش فى بلاد «برّة» كما يعيش فى مصر حريصا على دينه وفرائضه، وألا يقرب نساء أوروبا. ويقرؤون معه «الفاتحة» على ابنة عمه فاطمة النبوية التى سوف تنتظر عودته لتصبح زوجة له.

وقبل ان يسافر اسماعيل يلتقى داخل مقام السيدة زينب بفتاة سمراء، يدرك من كلامها انها مومس، وانها جاءت لمقام ام هاشم متطلعة أن تساعدها على التوبة، وتعدها بأن تحمل الى مقامها خمسين شمعة عندما تتحقق توبتها، ويسافر اسماعيل الى انجلترا، ويلتقى هناك بمارى التى تعلمه فنون المتعة وتفقده براءته العذراء، وتدفعه الى الايمان بالعلم وحده، وألا يلجأ الى أى مشجب يلقى عليه معطفه إلا نفسه! ولا يلبث بعد فترة من هذه العلاقة أن يحس بأن «روحه خراب» غير انه يستطيع ان يتخلص من سيطرة مارى عليه.

ثم يعود بعد غيبة سبع سنوات الى مصر، يعود الى حى السيدة زينب فيصدمه التخلف وتصدمه القذارة والخرافات، وعندما يرى أمه على وشك أن تضع قطرات من زيت القنديل المعلق فى مقام السيدة زينب فى عينى فاطمة لتعالجهما من مرض فيهما. يثور ويلقى بالزجاجة المليئة بالزيت من النافذة، بل تزداد ثورته فيحمل عصا ويمضى الى مقام السيدة زينب يحطم القنديل نفسه ويكاد هذا العمل أن يعرضه للهلاك من عدوان الناس عليه لولا أن ينقذه شيخ المقام، ثم يروح فى غيبوبة، يفيق منها ليبدأ فى معالجة عينى ابنة عمه بالطرق والوسائل العلمية التى تعلمها فى انجلترا. على أن شيئا ما داخل فاطمة يتحدى علاجه.. فيفشل العلاج، ولا تلبث فاطمة أن تفقد بصرها تماما.. وازاء هذه الصدمة يترك إسماعيل البيت ليعيش فى بانسيون خارج الحى تديره سيدة يونانية وتستغله هذه السيدة استغلالا أنانيا بشعا مما يكاد يوحى جزئيا أو رمزيا بأوروبا.

ويبدأ اسماعيل فى العودة الى زيارة حى السيدة، وشيئا فشيئا تستيقظ فى نفسه محبته للحى وتفهمه لعاداته ولقيمه السائدة، وفى ليلة القدر يدرك انه أخطأ، وان الخطأ لم يكن فى استعانته بالعلم وانما فى وضعه العلم فى الموضع المناقض للايمان، ان العلم يفشل

إذا أراد أن يبنى ملكوته على جثة الايمان، على جثه الواقع الاجتماعى المحلى والظروف والتقاليد القومية الخاصة. «لاعلم بلا ايمان» ويذهب الى شيخ المقام ويأخذ منه قنينة من زيت القنديل، وهناك يلتقى بالفتاة السمراء التى التقى بها قبل سفره وهى تحمل خمسين شمعة. لقد عادت إذن لتوفى نذرها، عادت إذن بعد توبتها، عادت من غربتها الجسدية كما عاد اسماعيل هو كذلك تائبا من غربته الفكرية، ويعود اسماعيل بالقنينة الى البيت، يعود بقنينة الزيت كقيمة معنوية لا كأداة أو كوسيلة عملية للعلاج، ويأخذ فى معالجة فاطمة من جديد، إنه لايستخدم الزيت فى العلاج أى لا يؤكد الخرافة وانما يعالج بالعلم الذى يسانده الإيمان. ويعود النور شيئا فشيئا الى عينى فاطمة ويتزوجان وينجبان البنات والبنين ويفتح اسماعيل عيادة لطب العيون لابناء الحى وللفلاحين الذين يتوافدون عليه من كل مكان فيعالجهم بأجر زهيد رمزى، وهكذا يعود اسماعيل الى الاندماج بشعبه بما يتيح له أن يقوم على خدمته وعلاجه.

والرواية فى النهاية لاتجعل العلم نقيضا للدين أو للروح كما هو الشأن فى رواية عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم. ذلك ان الايمان فى قنديل أم هاشم ليس مقصورا على الايمان الدينى، انما هو كذلك التعبير عن الخصوصية الذاتية والاجتماعية والقومية لشعب مصر. والعلم عندما يعالج انسانا فهو لا يعالج جثة وانما يعالج انسانا له مشاعره وعواطفه ومعتقداته وقيمه. ولهذا فالرواية لا تدافع عن الخرافة، ولا تقيم مجرد تواز أو توفيق خارجى بينهما، وانما تدافع عن انسانية الانسان، عن بعده الذاتى الروحى، وخصوصيته الاجتماعية والقومية، وتقيم تلاحما بين الجانب الاجرائى للعلم والجانب الذاتى الباطنى للانسان. إنها تؤنسن العلم بدلا من أن تجعل الانسان كيانا ماديا جامدا خاليا من الروح والقيم والايمان والذاتية الخاصة. ولهذا نجد أن اسماعيل فى النهاية لايقع فى دروشة دينية أو فى عزلة صوفية عن الناس ولا يسقط فى خرافة استخدام زيت القنديل، بل يسعى الى تنظيم خدمات صحية للفقراء بغير هدف مصلحى ذاتى أو سياسى اللهم الا المصلحة الوطنية والمجتمعية العامة، ويعيش حياته – حتى يموت – بما يتفق مع مزاجه وطبيعته الخاصة كذلك. ولهذا تقول الرواية عن اسماعيل فى فقرتها الاخيرة على لسان الراوى ابن عم اسماعيل: «الى الآن يذكره أهل حى السيدة بالجميل والخير، ثم يسألون الله له المغفرة. مُ؟ لم يفض الى أحد بشىء، وذلك من فرط إعزازهم له. غير أنى فهمت من اللحظات والابتسامات أن ابن عمى ظل طوال عمره يحب النساء، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعا».

وهكذا كانت لاسماعيل حياته الخاصة، وهكذا كانت عودته، عودة الى أحضان الناس. لا الى أحضان الخرافة. ولم تكن انتصارا للايمان على العلم أو للعلم على الايمان

وان كانت انتصارا للانسان من حيث انه انسان بكل ماتضمنه... من جسد وروح وعلم وايمان وذاتية وخصوصية وأشواق وتطلع الى «جمال وأسرار ومتعة وبهاء» وصحة وتقدم. وتكاد كتابات يحيى حقى جميعا، ان تحمل هذه البشارة، تحمل هذا الصوت الصارخ فى البرية، الناقد لكل ما يراه من تخلف وظلم وقبح ومرض وتخاذل وكسل وضعف، الداعى الى اليقظة والعمل والتكافل الاجتماعى والانسانى. ومع ذلك فكتاباته خالية من الوعظ والخطابة. وإنما تعبر عن رؤيتها ودعوتها هذه من خلال الصور الفنية والمواقف والشخصيات والتحليل والتأمل الفكرى. ويكاد مفهوم الارادة – كما يقول هو نفسه – فى حديث له، ان يكون المفهوم الأساسى فى رؤيته العامة، فبالارادة نتحرك وتتقدم الحياة، وبضعف الإرادة يكون السقوط والهوان. انها بغير شك الارادة المسلحة بالوعى العلمى والاجتماعى وبالقيم الروحية والثقافية والإنسانية عامة، ولعل هذا هو ما تفيض به كتاباته جميعا وخاصة فى «صح النوم» و«خليها على الله». بل لعل هذا هو جوهر منهج يحيى حقى النقدى الأدبى الذى يجمع بين الرؤية الاجتماعية والتقييم الجمالى – كما سبق أن ذكرنا. إن يحيى حقى فى النهاية هو تعبير صادق حار عن الوجدان الشعبى المصرى، بلغته، ومفرداته الخاصة، النابعة من صميم حياته، بمداعباته وسخرياته وحكمته وعذاباته وأشواقه المتطلعة الى تجاوز واقعه الراهن الى واقع أفضل، دون التخلى عن هويته وخصوصيته الشعبية والقومية.

ويغيب عنا يحيى حقى، ولا يغيب عنا أبدا عطره الشخصى وعطر هذه القيمة الرفيعة التى تمثلها كتاباته الباقية، وتمثلها هذه المدرسة من الأدباء الجدد الذين تربوا على هذه الكتابات ويواصلون طريقه مواصلة متجددة مبدعة.

يحيى حقى .. ناقداً للأدب والفن

ما التقيت بيحيى حقى، أو قرأت له، إلا وتذكرت هذه الحادثة الصغيرة الدّالة: كنتُ أسير ذات يوم فى أحد شوارع القاهرة. ولست أذكر ماذا كان قد أصاب قدمى آنذاك. فقد كنت أسير بشئ من الصعوبة. والتقيت فى الشارع بيحيى حقى لقاء المصادفة. وكان كعادته يحمل عصاه. وعندما التقينا لم يكن له من همّ غير أن يسألنى بلهفة عما أصاب قدمى. ثم لم يلبث أن تخلى لى عن عصاه. وكنت أدرك أنه أحوج إليها منى، على الأقل بحكم العادة. وحاولت أن أعيدها إليه، ولكنه أصر إصراراً لاسبيل الى مغالبته على أن يتركها فى يدى. وغادرنى وسار فى طريقه على خلاف العادة بغير عصاه، ووجهه بل كيانه كلّه يفيض تعاطفا ورقة. وواصلت طريقى متكئا على عصاه. ولم تكن فى الحقيقة عصى من خيرزان، وإنما كانت – ومازال – فى كثير من لحظات الحياة الجهمة الصعبة، سندا روحيا يملأ نفسى ثقة لا حد لها بالإنسان.

ولكن... ماأشد سذاجة حكايتى الصغيرة الخاصة هذه، إزاء ماتعنيه فى حياتنا جميعا هذه القيمة الوطنية والانسانية والفكرية والأدبية والفنية الرفيعة، التى – لا أقول يمثلها يحيى حقى – بل يجسدها تجسيداً حيّاً فى شخصه، فى حياته، فى علاقاته، فى كتاباته. فما رأيت إنساناً تكاد تكون حياته هى هى أدبه وأدبه هو حياته، وحياته وأدبه هما رسالته الحميمة الحارة الى الحياة نفسها مثل يحيى حقى. لقد كان وسيظل عطرا نادراً من محبة الحياة والانسان والصدق والجمال والابداع.

ولهذا عندما قلت للزميلين العزيزين أحمد عبد المعطى حجازى وحسن طلب، إننى سأكتفى لضيق الوقت بالكتابة عن جانب واحد من جوانب يحيى حقى، لم يحظ بالاهتمام هو النقد، لم أكن أدرك أن الكتابة عن أى جانب من جوانب يحيى حقى هى كتابة عن كل جوانبه. ذلك أنى أدركت بعد تأمل، أن الناقد فى كتابات يحيى حقى لايقتصر على ماكتبه من دراسات وتعليقات نقدية فى مجال الأدب والمسرح والموسيقى والأغنية والفن التشكيلى وغير ذلك من مختلف مجالات الإبداع، وإنما يمتد فيشمل أدبه الإبداعى نفسه. فأدبه فى مجمله وفى تفاصيله يكاد أن يكون روية نقدية للواقع. وهى رؤية نقدية لاتكتفى بالتعبير والتحليل وتشخيص العناصر المختلفة من أحداث وشخصيات وأفكار وقيم فى قصصه ورواياته، وإنما ترتفع برفيفها الفنّى الباطنى، الى ما يكاد يشبه التقييم والحكم والدعوة، بل والتحريض والتبشير أحيانا. ولقد ذكرت فى دراسة أخرى عن يحيى حقى، أن «صح النوم» ليس عنوانا لرواية من أبدع رواياته فحسب، بل يصلح أن يكون عنوانا لأعماله الأدبية جميعا. ولعلى أشرت – دعما لهذا الرأى – الى ما نجده من

تقارب حميم بين قصصه ورواياته من ناحية ومقالاته التأملية والتحليلية من ناحية أخرى. فبعض قصصه ورواياته تكاد أن تكون أقرب الى المقالات، وبعض مقالاته تكاد أن تكون أقرب الى القصة. وبرغم الطابع الغنائى الذى يقترب من رفيف الشعر فى لغته وأساليبه، فما أكثر ما نجد فى هذه اللغة وهذه الأساليب من فكر وتحليل عقلي. وإذا كان يحيى حقى يفرّق فى بعض كتاباته النقدية بين كتّاب يطلق عليهم اسم القلبيّن، وكتاب يطلق عليهم اسم العقليّن، فإننا نجد فى كتابات يحيى حقى التحاما وتداخلا بين الكتابة القلبية والكتابة العقلية. أردت أن أقول إن يحيى حقى كان ضميراً وطنيا واجتماعيا وإنسانيا ناقداً فى كل مايكتب، سواء كان ذلك فى كتاباته الإبداعية الخالصة أو مقالاته الأدبية أو كتاباته النقدية المتخصصة. وتكاد رؤيته النقدية أن تكون امتداداً عقليا لخبرته الوجدانية الإبداعية، وتكاد خبرته الوجدانية الابداعية أن تكون امتداداً إبداعيا لرؤيته النقدية. وفى هذا التداخل الحميم ما أضيق الاقتصار على معالم رؤيته النقدية وحدها رغم أن له كتابات محددة كرّسها للنقد الأدبى. فلتكن إذن محاولتنا مقاربة مبدئية لبعض هذه المعالم.

فى تقديرى، أن وراء رؤية يحيى حقى النقدية، بعدْين أساسييْن. الأول منهما هو البعد الوطنى الشعبى. فيحيى حقى هو ابن ثورة ١٩١٩، وهو امتدادها الفكرى والأدبى والفنى والمتجاوز لها فى الوقت نفسه. ألم ينتقد هذه الثورة لأنها لم تتحول الى ثورة اجتماعية! ويحيى حقى رغم أصوله التركية هو ابن اسرة فلاحية، وهو ابن حى السيدة زينب الشعبى، وهو ابن الشعب المصرى فى صعيده الجوّانى حيث عمل فترة كمعاون إدارة واندمج فى المجتمع الصعيدى هناك وعبر عن ذلك تعبيرا إبداعيا فى الكثير من كتاباته، وبخاصة فى مجموعته «خليها على الله». أما البعد الثانى فهو البعد العقلانى العلمى الإنسانى الذى تطور ونضج بثقافته الموسوعية الرفيعة، وبرحلاته وتنقلاته فى اوروبا خلال عمله فى السلك الديبلوماسى. على أن هذا البعد الثانى لم يفلح فى تغريبه عن وطنيته وشعبية انتمائه، بل لعله ضاعف من تعميقهما وشحذهما. وقد تكون روايته «قنديل أم هاشم» أبلغ تعبير عن ذلك. لقد أسهم هذان البعدان بنسب متفاوتة – وإن تكن متوازنة – فى صياغة كتاباته عامة، وفى تحديد منهجه النقدى بوجه خاص. ولهذا فعندما يقول يحيى حقى فى مقدمة كتابه «خطوات فى النقد» إنه «لم يخرج عن دائرة النقد التأثرى وليس فى كلامه ذكر للمذاهب»، يحق للدكتور محمد مندور مخالفته فى ذلك بقوله «إن مذهب يحيى حقى فى النقد ليس تأثريا جماليا خالصا، بل هو فى جوهره نقد تقييمى» بل يعدّه – فوق ذلك – رائدا من روّاد النقد الايديولوجى! ﴿محمد مندور:النقد والنقاد المعاصرون. ص ٢١٨ ومابعدها﴾.

وهذا فى تقديرى صحيح. ولعل هذا ما دفع يحيى حقى فى كتابه «عطر الأحباب»

أن يطلق على منهجه النقدى اسم «المنهج التأثرى الاجتماعى. على أنى أرى أن هذا التصنيف وهذه التسمية رغم مافيهما من صحة، يضيقان عن الرؤية النقدية المتطورة والشاملة ليحيى حقى.

فمنذ البدايات الأولى لنقده الأدبى، نتبين أن يحيى حقى لاينظر الى القصة أو النص الأدبى عامة باعتباره كيانا فى ذاته، فليس ثمة عمل فنى مغلق داخل ذاته، وانما يتحدد العمل الفنى ويتأثر بمصادر عديدة خارجية موضوعية وداخلية انسانية، فضلا عن عوامل تنبثق من بنية العمل الأدبى نفسه عندما تتكامل له شروط خاصة. على أنه يؤكد على جانبين أساسيين في العمل الأدبى. الجانب الأول هو الأديب مبدع الأدب، ولهذا يحرص على البحث عن الأديب أو المبدع داخل العمل الأدبى نفسه، كما يسعى لتبيّن حقيقة العمل الأدبى عن طريق المبدع نفسه كذلك. أما الجانب الثانى فهو الدلالة الاجتماعية. فلا يخلو عمل أدبى من دلالة اجتماعية. على أن هذين الجانبين: ذاتية المبدع والدلالة الاجتماعية للإبداع الأدبى يتخذان مع تطور خبرة يحيى حقى الفنية، مفهوما أعمق من مفهومهما الظاهر المباشر كما سوف نرى ذلك فيما بعد.

على أنه الى جانب هذين الجانبين الذاتى والاجتماعى، نستطيع أن نتبين منهجا تاريخيا تحليليا فى دراسته لنشأة القصة المصرية بوجه خاص، ظل يترك آثاره فى رؤيته النقدية عامة، بل لعله هو الذى أتاح له أن يبرز وأن ينضج الجانبين الذاتى والاجتماعى فى هذه الرؤية. ففى كتابه «فجر القصة المصرية»، يسعى لتحديد المصادر الأساسية للأساليب والاتجاهات المختلفة فى الإبداع القصصى. فيعرض فى البداية لتأثير الرياح الغربية التى أسهمت فى نقل القصة المصرية الناشئة من حدود المقامة الى مايقترب من الشكل الفنى للقصة الغربية. ويتبيّن أن الأدب الفرنسى كان صاحب التأثير الأول فى القصة المصرية، وربما تلاه بعد ذلك الأدب الروسى، قبل أن تأخذ القصة فى التحرر والاستقلال واكتشاف خصوصيتها الفنيّة على أنه لايكتفى بهذا المصدر الخارجى – فى نشأة القصة المصرية، وإنما يتبين كذلك المصدر الاجتماعى الداخلى، ويرصد هذا المصدر فى مجالين: الأول هو دعوة قاسم أمين الى تحرير المرأة، والثانى هو مشروع طلعت حرب فى التحرر الاقتصادى. ويرى أن هذه الدعوة وهذا المشروع قد اسهما فى تطوير المجتمع وبالتالى فى إفساح آفاق القصة المصرية من حيث موضوعها ومضامينها. على أن هناك من أسهم كذلك فى تطوير شكلها الفنى. وهو يرجع ذلك الى كتابات الشيخ على يوسف الصحفية التى نجحت فى تمصير الأسلوب العربى. ويرى يحيى حقى أن تمصير الأسلوب كان «إرهاصا بالأسلوب الفنى الصادق الذى ينبغى ألا ينبعث إلا من النفس» ويرصد هذا فى ما نجده فى مقالات الشيخ على يوسف من عبارات تألفها العامة كما يقول. «فجر القصة المصرية: المكتبة

الثقافية ص ١٦﴾ وهو لايقصد بهذا مجرد الأسلوب اللغوى الخارجى، وانما الأسلوب المعبر عن الخصوصية الذاتية للكاتب، بما يعنى كذلك الخصوصية القومية.

ولهذا نرى يحيى حقى فى تحليله لقصة زينب لهيكل، يكشف ما فيها من طابع فرنسى ودليل على التقارب الخفىّ بين التيارات الثقافية فى البحر الأبيض. ولكنه عندما يتحدث عن لغتها، ونغمتها الشاعرية – يردها الى أن «هيكل» كتبها فى الغربة، وفى قلبه حنين للوطن ثم لايلبث أن ينتقد ما فى هذه الرواية من غلو فى الرومانسية وتأثر بفلسفات غربية، ومن احتشادها بصور لا يألفها ريفنا المصرى.﴿المرجع السابق: ص ٣٢–٤٨–٥٣﴾. إنه ينتقد أساسا هذا التأثير الخارجى فى هذه الرواية، على حين أنه فى موضع آخر يشيد بنشأة موسيقى سيد درويش والمدرسة الحديثة فى الأدب لأنهما منبعثان من حاجة ملحة لإيجاد فن شعبى صادق الإحساس، الى أدب واقعى متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير. وهكذا تتحدد فى معياره النقدى المبكر القيمة الفنية للقصة فى مدى صدورها عن أحاسيس ذاتية وشعبية، وفى الخصوصية القومية لصورها، وفى بعدها عن الخطب الوعظية واللهجة الخطابية. على أنه يضيف الى البعدين الذاتى والقومى فى معياره النقدى المبكر، البعد الاجتماعى.

ويتضح ذلك فى العديد من معالجاته النقدية وبخاصة فى نقده الذى نشره عام ١٩٣٤ لمسرحية أهل الكهف ورواية عودة الروح. فهو ينتقد فى المسرحية مذهب مؤلفها على حد قوله بأنه يراه دعوة الى الانعزال. ولهذا يتساءل: «هل لنزعات الانعزال فى مصر مجال؟ إنها فى ميدان قتال مادى يستلزم منها أقصى الجهد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامى بها، والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم فى الطين» ﴿فجر القصة ص ١٣٠ – ١٣١﴾. وهو يأخذ على رواية «عودة الروح» أن يأتى فيها الدفاع عن مصر على لسان خواجة فرنسى، كما يرى أن كبير العائلة فى القصة هو الذى كان يجب أن يقوم بهذا، فضلا عن ضرورة المشاركة الفعلية فى الثورة. على أنه يرى أن «عودة الروح» صورة صادقة للمجتمع المصرى سواء فى القاهرة أو فى الريف، ولهذا يفضلها على أهل الكهف. وينتهى من نقده الى ابراز حاجة مصر الى أن يحثها كتاب أقوياء فيهم حرارة اليقين، تكون روحهم مزيجا من الكبرياء والتواضع، من العلم والآمال، والشعور بالواقع الملموس... نظرتهم الى السماء وأرجلهم على الأرض. ... ويكون أدبهم مزيجا من تبشير تولستوى الرسول (لأن يده فى الماء) وألم جوركى الحائر من لطش الزمان به ويده هى التى فى النار! ﴿المرجع السابق ص ١٣٦﴾.

من هذا نتبين الرؤية المبكرة النقدية ليحيى حقى. إنها مزيج من التحليل والتفسير التاريخى والتقييم اللغوى الجمالى والتأسيس الذاتى والقومى والواقعى ثم التبشير والتحريض

الاجتماعي. وقد تكون فيها بعض الأحكام القاطعة والصارخة فى التطبيقات النقدية المبكرة مادفع يحيى حقى أخيرا لي القول بأنه أصبح يختلف معها، إلا أنها فى تقديرى ماتزال تمثل فى جوهرها الجذور الأساسية لرؤيته النقدية عامة، برغم ماطرأ عليها من تطوير وتعميق فى مسيرتيه النقدية والإبداعية. إنها تعبر عن التوجه الوطنى الشعبى الكامن وراء رؤيته النقدية التى لم تتوقف دعوتها الى أدب مصرى صميم تنبع فنيته من ذاتية مبدعيه ومن خصوصية واقعه الشعبى والقومى.

ونستطيع أن نتبين هذه الرؤية النقدية بشكل أكثر تحديدا فى كتابه «خطوات فى النقد» الذى يضم مقالات متنوعة، ينتسب بعضها الى المرحلة الأولى من كتاباته النقدية وينتسب بعضها الآخر الى مراحل تالية. ففى مقالة عن كتاب «أغانى رامى» مثلا يبرز حرصه على البعد الاجتماعى، فيقول إن رامى «نجح فى أن يجعل كتابه هذا مظهرا للثورة فى الحياة الاجتماعية... ونجح فى جعله ثورة فى الأدب ويأمل أن يكون من آثارها تصميم كتابنا وشعرائنا وقصاصينا على الاقتصار على لغة الشعب الذى يجاهرون بأنهم يودون رقيه وخدمته ﴿خطوات فى النقد – مطبعة المدنى – القاهرة – ص ٣٥﴾ ولهذا نراه يأخذ على الاستاذ العريان فى روايته «بنت قسطنطين» أن وصفه للأحداث «وصف فوتغرافى، وأن بعض صفحات الكتاب أشبه بالاستمارات المصلحية وذلك لأن أسلوب العريان أسلوب بليغ جزل، ولكنه يخلو من الشعور ومن الإحساس بذاتية أشخاص روايته. ويعلق على هذا قائلا «إننا فى عصر لا يقنع بالبلاغة كما حددها السكّاكى، بل يتطلب أن يكون لكل كاتب لون خاص به يدل عليه وتكون بلاغة هذا الكاتب آتية من إخلاصه لمزاجه وصدقه فى التعبير عن شعوره» ﴿المرجع السابق ص ١١٨﴾. وهكذا يؤكد الجانب الذاتى النفسى فى أسلوب الكاتب الى جانب تأكيده على الدلالة الاجتماعية. على أن هذه الدلالة الاجتماعية تبرز بشكل اكثر عمقا فى دراسته النقدية لمسرح الريحانى، ومقارنته بمسرح على الكسّار. فمسرح الكسار يقدم صورة شعبية صادقة وان تكن ساذجة كما يقول، أما مسرح الريحانى فهو فى مرحلة أولى يقوم على تسلية سماسرة القطن وأشياعهم الذين يستغلون العمدة الفلاح الساذج كشكش بيه، وهو فى مرحلة ثانية يعبر عن الطبقة الوسطى المصرية المأزومة ويقدمها فى صورة تدعو الى السخرية والرثاء. ويرى أن «مسرحه بشكل عام مسرح تهريجى مفتعل لم يقدم أى قضية واحدة من صميم الحياة المصرية» ﴿المرجع السابق ص ١٢٠ ومابعدها﴾ على أنه فى الوقت الذى يبرز فيه الدلالتين الوطنية والاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية، يحرص على تأكيد ضرورة الحرص على القيمة الجمالية الفنية. ولهذا نراه، رغم تقديره للبنية الفنية لرواية غصن الزيتون لمحمد عبد الحليم عبد الله، فإنه يأخذ عليه إسرافه الشديد فى التشبيه، على حين أنه، مع تقديره كذلك ليوسف الشارونى فى مجموعته «رسالة الى امرأة» ذات المستوى الفنى الرفيع، فإنه يأخذ عليه بأن أسلوبه

يفتقد التشبيه مما أفضى به الى الجفاف والنغمة التقريرية التى لاتعين على هز شعور القارئ. وهو يفسر ذلك بأمانته وصدقه فى التعبير متجنبا الزخارف الفارغة. ولهذا يسميه «عشماوى التشبيه» ويطالبه بأن يتخفف من أمانته «حتى يتلون أسلوبه ويدب فيه نبض حياة تخالف وتعلو حياة القصص ذاتها. فإن هذه الحياة الثانية هى هدف الفن الأسمى» ﴿المرجع السابق ص ٢٧٨﴾. هناك إذن فى القصة ما هو فوق حكايتها، ما هو فوق موضوعها ومضمونها، والحياة الجارية فى أحداثها، هناك حياة ثانية على حد تعبيره الجميل هى جوهر الفن الذى يقول عنه فى دراساته المبكرة فى كتابه «فجر القصة المصرية»: إنه «العطر الخفىّ الذى يجعل من القصة فنا» ﴿فجر القصة ص ٢٠﴾.

وما أكثر معالجاته النقدية الأخرى فى كتابه «خطوات فى النقد» التى تؤكد نفس هذه السمات التى أشرنا إليها والتى تتسم بها رؤيته النقدية. على أن هناك معالجات أخرى فى هذا الكتاب وفى كتابه «عطر الأحباب» بوجه خاص، فضلا عن كتب ومقالات أخرى، قد نتبين فيها تطويرا وتعميقا لبعض هذه السمات. وسنكتفى بتناول ثلاث سمات أساسية هى الأسلوب اللغوى والبعدان الذاتى والاجتماعى فى الأدب وأخيرا المقاربة الجمالية الفنيّة.

والواقع أن تعامل يحيى حقى مع اللغة قد تطور تطوراً كبيرا خلال مسيرته الابداعية. حقا، إنه يجعل من تمصير أسلوب اللغة العربية إرهاصا ومدخلا لفنية التعبير، كما سبق أن أشرنا، وهو يحرص على رفض المغالاة الخطابية والتجريدات الفارغة، واللغة البليغة المسطحة الخالية من الروح، ولهذا قد يدافع عن استعمال اللغة العامية وخاصة فى المرحلة الأولى من مسيرته النقدية التى كانت ماتزال تتنفس ثورة ١٩١٩، بل هو يستعين فى ابداعه بالحوار العامى وبالعديد من التعبيرات الشعبية، وبالروح الشعبية التى تتمثل أساسا فى السخرية والدعابة والفكاهة والقفشات والبساطة والمُلح اللطيفة والمفارقات وهى كلها تعبير عن المزاج الشعبى، ولهذا يقول «إذا لم يصل أدبنا الى التعبير عن مزاج أهله، فإنه سيظل – ولله الحمد – كالماء الصافى لا طعم له ولا لون ولا رائحة» ﴿عطر الاحباب ص ٧٧﴾. وهو لا يقصد هنا بلغة الشعب العامية بقدر مايقصد بها روح الشعب فى اللغة. حقا، إنه يفضل الكتابة باللغة العربية الفصحى، بل يخشى من خطر العامية على الفصحى، على أنه ينتهى الى أن القضية ليست قضية لغة فصحى أو عامية، وإنما هى قضية فنية التعبير اللغوى. ففنية التعبير اللغوى ترتفع به فوق فصاحته أو عاميته. ولهذا تراه – مثلا – يرى فى رباعيات صلاح جاهين التى يقيّمها تقييما فنيا عاليا، أنها لغة ثالثة. ﴿المرجع السابق ص ٨١، ويقول إن المضمون فى هذه الرباعيات قد طغى على الشكل اللغوى العامى. ولهذا فإن الذى يعنيه دائما هو – على حد قوله – «الدقة فى التعبير سواء فى الفصحى أو

العامية» ﴿المرجع السابق ص ٣٣﴾

ولعل أهم إضافة الى قضية اللغة هى محاضرته التى ألقاها فى دمشق عام ١٩٥٩ بعنوان حاجتنا الى اسلوب جديد ونشرها فى «خطوات فى النقد». ففى هذه المحاضرة يؤكد على «أننا لن نصل الى إنتاج نجد فيه نحن أنفسنا أولا ومقنعا لنا، ثم يصلح ثانيا للترجمة والنقل الى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما نحس به فى أساليبنا من عيبين كبيرين: الميوعة والسطحية. لنعتنق بدلا منهما التحديد أو الحتمية والعمق». ويرى أن ميوعة اللغة نتيجة لميوعة «الفكر». ويدعو الى مايسميه «الاسلوب العلمى الذى يعتمد على اختيار الفاظ محددة له»، بل على حد تعبيره «ألفاظ حتمية بحيث لايكون المكان صالحا إلا للفظ واحد ويتعذر أن يستبدل به لفظ آخر» ﴿خطوات فى النقد ص ٢١٩﴾ وهو لايقصد بهذا كما يقول «الاسلوب التلغرافى الذى نادى به سلامة موسى، وإنما الأسلوب الأدبى والجمالى» فهو لاينكر موسيقية الأسلوب، ولكنه يرفض موسيقى الهمج ويطالب فى الأسلوب بموسيقى تستمد من روح الكاتب نفسه، فهذه الموسيقى، وليس الألفاظ، هى التى ستعبر عن المعانى ﴿المرجع السابق ص ٢٢٠﴾ والتى يكون التعبير الأفضل عنها هو التعبير بالظلال لا بما هو أبيض أو أسود. ذلك «أن الأدب – كما يقول لايكون أدبا إلا بخروج الكلمات من دلالتها اللغوية وشحنها بفيض من الصور والأخيلة» ﴿المرجع السابق ص ٢٢٧﴾ وهذا ما سوف يحقق للأدب عمقا يخرج به من السطحية. على أن المشكلة كما يقول «ليست هى النص بل كاتب النص، فلا نستطيع أن نتطلب عمقا من كاتب فقير الروح قليل الانتباه لعالم الماديات وعالم العواطف، قدرته على الاستيعاب والتعبير محدودة» ﴿نفس المرجع والموضع﴾.

ولعل هذا ينقلنا الى البعدين الذاتى والاجتماعى فى رؤية يحيى حقى النقدية. فيحيى حقى يؤكد على أنه ليس فى الوجود شئ قائم بذاته اسمه الفن، بل الموجود هم الفنانون ليس غير، هم العباقرة الأفذاذ الذين ينشرون النور فى هذه الأرض ﴿عطر الأحباب ص ٢٤﴾ ولهذا نراه يرفض بعض الاتجاهات النقدية المعاصرة «التى تفصل بين العمل الأدبى وصاحبه وتدفع العنصر الإنسانى – على حد قوله – الى الوراء بعنف وكراهية حتى يختفى» ﴿المرجع السابق ص ١٩﴾ ويقول فى مقال له بعنوان «النقد التأثرى الاجتماعى» «من أحب مطالبى من العمل الأدبى الانتفاع بثمرتين غير مألوفتين تجد فيهما نفسى راحتها ومتعتها وغذاءها المفضل، الأولى هى الدلالة الاجتماعية، والثانية هى الدلالة على مزاج المؤلف» ﴿نفس المرجع ص ٣١﴾ وهو يعد المؤلف هو الأصل، وهو المعجزة التى ينبغى أن ينصرف إليها الاهتمام أولا ﴿نفس المرجع ص ٤١﴾ وهو يحدذ خطوات منهجه النقدى على النحو التالى: إنه «لايقتصر على تقييم الأثر طبقا لأصول النقد الحديث، بل يأخذ بها

ثم يجاوزها الى تبيّن ما فى الأثر من دلالة اجتماعية، فإذا فرغ من ذلك نقب من خلال الأثر عن خفايا ملامح المؤلف الدالة على تكوينه الفنى لا الذاتى، فالذى كسبته الانسانية هو الفرد الانسان الفنان لا الكتاب وحده» ﴿نفس المرجع ص ٨٤﴾. ويكثر يحيى حقى من استخدام تعبير المزاج وهو لايقصد به التكوين الذاتى الشخصى، وانما – كما جاء فى نصه السابق – التكوين الفنى. وهو يحرص على التفريق بين التكوين الذاتى الشخصى والتكوين الفنى تفريقا واضحا. ويضرب لهذا مثلا بالعقاد. فالعقاد كما يقول «إذا جلست إليه كما أفعل رأيته محبا للفكاهة والدعابة، يضحك ملء شدقيه، ويخيّل إليك أن عنصر الطفولة لايزال ناضرا فى قلبه»، ولكن من خلال قصته سارة نجد صورة أخرى لتكوينه الفنّى «وتقوم هذه الصورة على صرامة المنطق العقلى الذى يحيل عاطفة الحب والغيرة الى مقدمات ونتائج، وله قدرة فائقة – على استخلاص المبادئ والتفريع عنها» ﴿المرجع السابق ص ٤٣﴾. ولهذا فعندما يتحدث يحيى حقى عن أثر الفنان أو المؤلف أو الكاتب فى الأدب لا يتحدث عن الأثر الذاتى الشخصى. وإنما يتحدث عما يسميه التكوين أو المزاج الفنى الذى قد يتعارض مع تكوينه الذاتى. وهذا مايعطى لمفهوم يحيى حقى للجانب الذاتى فى الأدب دلالة غير الدلالة المباشرة الشائعة. ويكاد هذا المفهوم الخاص للتكوين الفنى أن يقترب من مفهوم رؤية العالم عند لوسيان جولدمان رغم أوجه الاختلاف بينهما. ولعل أبرز نموذج نقدى للتكوين الفنى نتبينه فى دراسة يحيى حقى البالغة العمق والتألق والذكاء لرباعيات صلاح جاهين ﴿عطر الأحباب ص ٤٨ ومابعدها﴾. ففى هذه الدراسة التفصيلية للرباعيات يكشف يحيى حقى عن أسرار الجمال فى بنيتها، ولعل من أبرز ذلك العلاقة فى الرباعية بين بيتها الثالث وبيتها الرابع. وهى علاقة دقيقة للغاية، إذا اختلت – كما يبيّن – اختلت الرباعية كلها وسقطت. وهو يكشف بعذ ذلك فى اثنتين من الرباعيات الخيط الذى استطاع به أن يفك لغز الرباعيات جميعا وأن يفصح عن دلالتها الشاملة، وما تمثله من تكوين فنى فكرى لمبدعها صلاح جاهين. وهو يخلص الى أن رؤية صلاح جاهين للعالم، أو تكوينه الفنى فى هذه الرباعيات يكاد يتركز حول الخوف الذى يرتفع الى مقام التفسير الشامل للكون كله بنجومه وسدومه» ﴿المرجع السابق ص ٥٨﴾ إنه خوف كونى نابع من إحساسه بعجز الإنسان عن التحكم فى المصير ﴿المرجع السابق ص ٦٠﴾ ولهذا فالأثر المتبقى فى النفس بعد قراءة هذه الرباعيات – على حد تعبير يحيى حقى – أنها خدوش الأظافر فى الصخرة الصماء التى هى القدر. ﴿المرجع السابق ص ٧٦﴾ إنه بهذا قد استطاع أن يكشف الايديولوجية الخفية أو الإله الخفى وراء ظاهر التعبير، فى محاولته تحديد ملامح التكوين الفنى لمؤلف النصّ الأدبى. ولهذا فالاهتمام بالبعد الذاتى للمؤلف داخل النص، فى منهج يحيى حقى، لايعنى جنوحا الى هذا الجانب الذاتى الشخصى على حساب الجوانب الفنية والدلالية الأخرى فى النص، وإنما يكاد يوحد بين الجانب الذاتى

والجانب الإيديولوجي والجانب الفنى فى وحدة واحدة داخل النص. فالدراسة النقدية للرباعيات لتحديد التكوين الفنى لمبدعها استطاعت أن تكشف بنيتها الفنية، ودلالتها العامة فضلا عن الصورة الباطنية العميقة شبه الصوفية لصلاح جاهين الشاعر الفنان. بل إننا نجد منها كذلك على حد قول يحيى حقى «التعبير الصادق الظريف الخفيف الدم عن مزاج ابن البلد فى مصر».

وهكذا نرتفع فيها من الذاتى الى القومى ومن الخاص الى العام. وليس هنا مجال للتفصيل فى هذا. ويمكن الرجوع الى الفصل الذى عقده يحيى حقى لتحليل وتفسير هذه الرباعيات فى كتابه «عطر الأحباب». ولست أغالى إن قلت إن هذا الفصل فى بعض فقراته من أعمق وأمتع ما كتب فى دراساتنا النقدية المعاصرة.

ونأتى أخيرا الى المقاربة الفنية الجمالية فى رؤية يحيى حقى النقدية. ولعلنا عرضنا لجانب منها فى الفقرة السابقة، ولكنى فى هذه الفقرة حريص على ابراز أن يحيى حقى رغم اهتمامه فى منهجه النقدى بالاسلوب اللغوى وبالجانبين الذاتى والاجتماعى، فى دراسته للنص القصصى والأدبى عامة، وبرغم أن هذه الجوانب مرتبطة بالجانب الجمالى الفنى للنص، فإنه كان فى بعض الاحيان يسعى لدراسة هذا الجانب الجمالى الفنى فى تمايز واستقلال من الناحية المنهجية عن هذه الجوانب الأخرى، وذلك لإبراز الهيكل الشكلى الخالص لهذا الجانب الجمالى الفنى. ولهذا قام فى إحدى مقالاته بدراسة تكرار الفاظ بعينها فى نص معين أى أدخل الاحصاء ودلالات الارقام فى مجال النقد، لتحديد دلالة معينة فى هذا النص ونجح فى الوصول الى نتيجة أغضبت صاحب النص. «عطر الأحباب. ص ٤١» وله دراسة إحصائية مماثلة لمجموعة قصص جزائرية لمحمد ديب. «خطوات فى النقد ص ٢٤٤». ولعل فى تمييزه فى بنية النصوص القصصية بين النمط الاستاتيكى والنمط الديناميكى أن يكون كذلك تأكيداً لمحاولته ابراز الخصوصية الفنية فى استقلال عن الدلالة الاجتماعية والبعد الذاتى. ولقد طبق هذا المنهج على أدب نجيب محفوظ فى دراسة بالغة الأهمية فى كتابه «عطر الأحباب». وهو فى هذه الدراسة لاينتهى الى تفضيل نمط منها على النمط الآخر سواء من الناحية الفنية أو الدلالية. وانما يكتفى بإبراز ملامح كل نمط فى تجلّيه فى نص من النصوص. وهو يبرز النمط الاستاتيكى فى بعض أعمال – نجيب محفوظ وخاصة فى عناوين العديد من قصصه، التى تعبر عناوينها عن أماكن فى خريطة مثل زقاق المدق، وخان الخليلى، وبين القصرين، وقصر الشوق والسكرية الى غير ذلك. وهو يعرض بعد ذلك للبنية الداخلية للرواية الاستاتيكية كالثلاثية مثلا فيبين ماتتسم به من اتساق وأسس راسخة فى الأرض، فضلا عن تقسيم الرواية الى فصول تكاد تكون متساوية الحجم، وبيان أن الزمن فى الرواية امتداد طولى يصحب الأبطال

من نقطة البداية، فلا قفزة الى الوراء (فلاش باك) ولا أحلام، فالأحلام قفزة الى الأمام أو الى الخلف. ثم هناك العناية بالتفاصيل الدقيقة. وليس معنى هذا أن ألفاظ هذا النمط مفلوتة العيار – على حد تعبير يحيى حقى – وإنما هى مقدرة بحكمة. أما النمط الديناميكى فهو على خلاف كل هذه السمات التى أشرنا اليها فى النمط الاستاتيكى. ويمثلها عند نجيب محفوظ رواية اللص والكلاب. واذا كنا نجد فى «الثلاثية» تقاربا بين الحادثة ودلالتها، فالأحداث نفسها تقول كل شيء، فإن الدلالة فى «اللص والكلاب» أضخم بكثير من الحادثة. وإذا كنا نجد فى الثلاثية تفصيلا، فإننا فى اللص والكلاب لانجد إلا خلاصة الخلاصة. ﴿راجع فصل الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ فى «عطر الأحباب» ص ٨٤–١٢٢﴾.

وبرغم أن يحيى حقى – كما ذكرنا – لايفاضل فى دراسته النقدية بين النمطين، ولكننا نحس فى قراءتنا لأدبه، بل فى حديثه النقدى نفسه أنه يفضل النمط الدينامى. فهو عندما يشير الى التفاصيل فى النمط الاستاتيكى يقول «إنها تغيظنى فى بعض الاحيان» ﴿المرجع السابق ص ٨٨﴾.

على أن المهم أن نؤكد فى نهاية هذه الفقرة أن يحيى حقى، لايكتفى فى منهجة النقدى بدراسة الأسلوب اللغوى والبعدين الذاتى والاجتماعى فى النص القصصى أو الأدبى عامة، وإنما يحرص كذلك – كما رأينا – على اكتشاف الخصائص الفنية والتشكيلية الخالصة بمعزل عن الدلالة الذاتية أو الاجتماعية للنص. وهذا أفق من آفاق الرؤية النقدية ليحيى حقى التى لم تكن تجمد عند حكم مطلق، أو إطار مغلق، أو معيار نهائى جامد، بل كانت دائما تتطور وتتجدد بتجدد الحياة وتجدد الابداع.

ولهذا فإن هذه المحاولة لتحديد معالم الرؤية النقدية ليحيى حقى، هى مجرد مقاربة أولية، تحتاج الى المزيد من الجهود العلمية المكثفة للإحاطة بالتراث العظيم النقدى والإبداعى الذى خلفه لنا أديبنا الكبير العزيز يحيى حقى، والذى سيظل قيمة رفيعة ملهمة فى ثقافتنا العربية الحديثة.

«قرية ظالمة» لـ محمد كامل حسين

هذه رواية فريدة فى تاريخنا الأدبى والثقافى المعاصر. وهى فى تقديرى رواية أدبية بكل ما تحويه هذه الكلمة من معنى. على أنها رواية يغلب عليها الطابع الفكرى الخالص، أى أنها رواية ذات أطروحة جهيرة، مما دفع بعض النقاد الى اعتبارها أقرب الى العمل الفكرى منها الى العمل الأدبى. وهى رواية – فى تقديرى – مما تتضمنه من أحداث وشخصيات واصوات متعددة متنوعة ومواقف متصارعة مختلفة، و بنية لغوية جمالية ذات دلالة عامة محددة. إنها تحكى أحداث يوم واحد هو يوم الجمعة فى اورشليم، يوم صلب المسيح. على أن «قرية ظالمة» – رغم هويتها الروائية تعدّ فصلا من فصول الرؤية الفكرية والانسانية العامة، لمؤلفها طبيب العظام والمفكر واللغوى الدكتور محمد كامل حسين، بل لعلها أن تكون خلاصة الخلاصة الصافية لهذه الرؤية. وبرغم أن هذه الرواية صدرت فى وقت مبكر عام ١٩٥٤ «مطبعة مصر القاهرة» قبل العديد من كتبه الأخرى، فإنها فى الحقيقة تكاد أن تكون إرهاصا لمنظومته الفكرية المتسقة التى تعبر عنها هذه الكتب والتى تجمع بين المنهجية العلمية والاستنارة العلمية والعمق القيمى والروحى الدينى – ولهذا قد يكون مدخلنا لقراءة هذه الرواية – على خلاف المعتاد والواجب فى النقد الأدبى – أن نعرض أولا بشكل سريع للمحاور الاساسية والدلالات العامة لمنظومة الدكتور محمد كامل حسين الفكرية ونحن فى الحقيقة نعرض للدكتور محمد كامل حسين خلال هذه الرواية، أكثر مما نقوم بتحليل أدبى لها.

والواقع أن المنظومة الفكرية للدكتور محمد كامل حسين تتناثر وتتكامل – فى الوقت نفسه – فى كتاباته المختلفة المتنوعة التى تجمع بين المقالات التحليلية والعلمية كما فى كتابه الأول «متنوعات» الذى صدر عام ١٩٥٤ ، أو رؤيته الدورية للتاريخ الذى عبر عنها كتابه «التحليل البيولوجى للتاريخ» الذى صدر عام ١٩٥٧ أو تصوره الفلسفى الكونى العام فى كتابه «وحدة المعرفة» الذى صدر عام ١٩٥٨ أو يوتوبياه أو مدينته الفاضلة فى كتابه «الوادى المقدس» الذى صدر عام ١٩٦٨ أو رؤيته الدينية المتفتحة المستنيرة فى كتابه «الذكر الحكيم» الذى صدر عام ١٩٧١ أو رؤيته الجمالية النقدية التى عبر عنها فى كتابه «الشعر العربى والذوق الحديث» الذى صدر عام ١٩٧١ أو محاولته لتبسيط النحو فى كتيبه «النحو المعقول» الذى صدر عام ١٩٧٢ فضلا عن العديد من المقالات الفكرية والعلمية الخالصة واللغوية والأدبية التى نشرت فى العديد من المجلات المتخصصة والتى لم تجمع بعد فى كتاب.. وبرغم أن الدكتور محمد كامل حسين قد مات فى ٦ مارس عام ١٩٧٧ ، فحتى اليوم لم يتوفر أى جهد لتجميع هذا التراث الغنى.

ولعل كتابه «وحدة المعرفة» – رغم ظهوره المتأخر نسبيا – أن يقدم لوحة شاملة عن منظومته الفكرية. وفى هذا الكتاب يجتهد الدكتور محمد كامل حسين لبيان ما بين نظام الكون ونظام العقل من تشابه ومطابقة. إذ لولا هذا – على حد تعبيره – لما أمكن أن تكون ثمة معرفة. ولكن كيف نقول بالمطابقة رغم أن معرفتنا بالكون لاتزال ناقصة؟ يثير د.محمد كامل حسين هذا السؤال ويجيب عليه بأن سر النقص هو أن جهد البحث الإنسانى فى المعرفة بدأ بالدراسات الإنسانية، ولم يبدأ بالواقع المادى. فالنظام الكونى يبدأ من أسفل الى أعلى، على حين أن نظام المعرفة قد بدأ من أعلى الى أسفل. وهذا هو مصدر النقص والاختلاف. ولهذا يسعى د.محمد كامل حسين لبناء المعرفة بناء جديدا، تحقيقا لهذا التطابق بين النظامين الكونى والمعرفى. يبدأ من البسيط الى المعقد فالأشد تعقيدا فى بناء الكون. يبدأ من أبسط الأشياء من التكوينات الشيئية الأولى فى المادة، يبدأ من مادة البروتون والالكترون، ليتابع تحولها من مادة خالصة الى مادة حية محددا قوانين هذا التحول، ثم من مادة حية الى معنويات وقيم مع ظهور الإنسان، الذى بظهوره يتم الانتقال والتحول كذلك الى ما هو فوق كل التحولات والمراحل السابقة حيث ينشأ جهازان فى قمة البناء الكونى الانسانى هما المخ (المصدر الأساسى للعقل) والضمير. والضمير عند د.محمد كامل حسين ينتسب الى قوة أعلى من الإنسان هى الله. بهذا التراتب يجمع الدكتور محمد كامل حسين ويطابق بالدراسة التفصيلية الدقيقة بين نظام الكون ونظام المعرفة. وتأسيساً على هذه الرؤية الشاملة التراتبية يمكن القول بأن هناك أصولا وجذوراً فسيولوجية مادية للعقل والمعنويات بما فى ذلك الفن والأخلاق والحب وحتى الايمان نفسه. على أنه فى هذه المرحلة الكونية الإنسانية العليا هناك ما هو فوق الإنسان.

وفى كتابه «التحليل البيولوجى للتاريخ» سنجد الجذور البيولوجية لتطور الكائن الحى، وفى صياغة تاريخه، فالبيولوجيا عنده هى دراسة فى أثر الزمن فى الكائنات الحية من حيث النمو والانحلال والتطور. على أنه برغم هذه الأسس البيولوجية للحركة التاريخية، فإنه يجعل من العقل القوة المطردة النمو الى غير حد فى حياة الانسان، وهى سبيله لتحقيق المساواة والعدل والسلام فى العالم. على أنه فى كتابه «الوادى المقدس» يقدم رؤية لمدينة فاضلة – كما سبق أن ذكرنا – على أن هذه المدينة الفاضلة ليست مكانا محدداً أو زمانا محدداً، بل هى تعبير رمزى عن حالة نفسية تسمو فوق ضرورات الحياة وحدود العقل نفسه. إنها «حيث يكون إيمانك بما تؤمن به قويا لا يشوبه شك ولا يعتريه ضعف، وهو حيث تسمع صوت ضميرك صريحا واضحا آمرا بالخير فى غير لبس، هاديا الى الحق فى غير تردد، كأنه صوت الله» «فحيثما تطهرت نفسك، وحيثما أحببت حبا خالصا، وحيثما عملت عملا جميلا، فثم واديك المقدس».

وكتابه «الذكر الحكيم» يقدم محاولة لتفسير القرآن الكريم تفسيرا نفسيا وهو يرى أن معجزة القرآن تكمن «فى قوة تعبيره عن النفس الإنسانية، عامة والنفس العربية خاصة، وعن روح أهل الصحراء بوجه أخص». وإذا كنا فى بعض كتبه نجد الاتجاه العقلى واضحاً مسيطرا، فإننا نجد فى بعض كتبه الأخرى الاتجاه النفسى الباطن الذى يمثله الضمير أشد بروزاً، فلعل روايته «قرية ظالمة» أن تكون تعبيرا عن المركّب الذى يجمع بين العقل والضمير فى بنية ذات دلالة إنسانية رفيعة. ولهذا فقد تكون «قرية ظالمة»، رغم أنها مبكرة فى صدورها – كما نسبق أن ذكرنا – خلاصة أدبية فنية لمنظومته الفكرية عامة.

ورواية «قرية ظالمة»، تجرى أحداثها فى اورشليم، فى يوم الجمعة، يوم صلب المسيح، وبرغم أن صلب المسيح هو موضوعها المحورى، فى تفاصيلها الحدثية والحوارية، فإن الموضوع الحقيقى للرواية هو الضمير الإنسانى وعلاقته بالعقل، فليس صلب المسيح إلا محاولة لقتل الضمير الإنسانى. وبهذا ترتفع الرواية من مجرد موضوع الصلب المحدد مكاناً وزماناً ودلالة دينية، الى آفاق أعمق، تجهر بها الرواية فى مقدمتها عندما تقول: «ليس أحداث هذا اليوم من أنباء القرون الأولى، بل هى نكبات تتجدد كل يوم فى حياة كل فرد. فالناس أبدا معاصرون لذلك اليوم المشهود. أى أن قتل الضمير لايزال مذبحة مستمرة فى التاريخ الإنسانى».

و تبدأ الرواية بداية رمزية بفتاة صغيرة رثة الثياب، بادية الفقر، تسوق قطيعا من الغنم ترعاها الى بقعة بعيدة تدعى الجولجوتة. وسيقع الحدث الكبير على بعد خطوات من حيث كانت تنام. ولعل هذا المدخل للرواية أن يكون تعبيراً رمزيا بالغ الرهافة لمن أتى المسيح من أجلهم، الفقراء البسطاء ملح الأرض. وكما تفتتح هذه الفتاة الفقيرة الرواية، تختتمها دون أن تكون واعية تماما بما حدث. على أن شيئا حدث لها هو نمو ضميرها الفردى بعد لحظة الإظلام التى صاحبت الحدث الكبير. فلن تصدق ولن تؤمن بعد ذلك إلا بما تضيئة لها خبرتها الخاصة.. لقد بدأ إيمانها إذن. وبين هذا المدخل التلقائى البسيط وهذا الختام الرمزى تجرى أحداث الرواية وتبرز شخصياتها المختلفة وتتحدد دلالتها. فننتقل منذ الصباح المبكر ليوم الجمعة داخل أورشليم – بيت المقدس – بين مجتمعات ثلاثة: مجتمع بنى اسرائيل الذى يثور العديد من أبنائه غضبا على صاحب الدين الجديد الذى يسئ بدعواه الى دينهم اليهودى. إن دينهم دين الجماعة، أما هذا الدين الجديد فدين الضمير الفردى الذى يهدد وحدتهم ويفسد مبادئ دينهم. هكذا راح يقول لهم بعض قادتهم. على أن أعلى الأصوات إدانة ورفضاً لهذا الدين الجديد هم رجال المال والتجارة، لقد كادت المحكمة التى حاكمت صاحب الدين الجديد أن تبرئه لولا أن دخل عليها هؤلاء وفرضوا حكم الصلب على النبىّ الجديد. القضية إذن ليست قضية دينية خالصة، بل قضية مصلحية

طبقية كذلك.

أما المجتمع الثانى فهو مجتمع الطلائع الأولى المؤمنة بالدين الجديد، مجتمع الحواريين. إن الدين الجديد يدعوهم الى التسامح والمحبة (أحبوا أعداءكم). فماذا هم فاعلون للدفاع عن المسيح وحمايته من الخطر الذى يتعرض له؟ هل يستسلمون أم يقاومون ويعملون على إنقاذه؟

أما المجتمع الثالث فمجتمع الرومان، أصحاب السلطة. وما يهمهم هو حفظ النظام السائد وتأكيد سيطرتهم بمختلف الوسائل بل بأشرس الوسائل على هذه المستعمرة اليهودية.

على أن الرواية لا تقدم هذه المجتمعات تقديما نمطيا مغلقا، بل داخل كل مجتمع منها مواقف مختلفة بين شخصياته، حول صلب المسيح. وهى شخصيات – وخاصة فى مجتمع بنى اسرائيل – لبعضها تاريخ معروف مثل لازار (العاذر) وقيافا والمجدلية وبيلاتوس، على أن بعضها الآخر متخيل ومن ابتكار المؤلف، مثل الحداد الذى رفض صناعة المسامير التى سوف تدق فى يدى المسيح عند صلبه، ومثل الفتاة الراعية الصغيرة التى أشرنا اليها من قبل ومثل الجندى الرومانى الذى أحب المجدلية وآمن بالمسيحية، ومثل القائد الرومانى الذى حاكم هذا الجندى وحكم عليه بالموت ميتة بالغة الشناعة، الى غير ذلك من الشخصيات التاريخية والمتخيَّلة، ويحتدم داخل كل مجتمع من هذه المجتمعات الثلاثة توترات فكرية ونفسية ومواجهات بين هذه الشخصيات المختلفة مما يضفى على الرواية مناخا دراميا فى بعض مواقفها. على أن الرواية بطبيعة موضوعها، وبرغم تعدد شخصياتها وتنوع مواقفها يغلب عليها الطابع الفكرى السجالى الحوارى.

ففى مجتمع بنى اسرائيل يحتدم الحوار منذ البداية بين الرجل الذى يوجه الاتهام بإدانة المسيح ويطالب بصلبه وبين زوجته الجميلة التى تتساءل: كيف يصلب إنسان يقول بأن الله هو الحب؟ ويكاد هذا الحوار أن يقيم مسافة فارقة فكرية وعاطفية بين الرجل وزوجته، فى هذا اليوم بالذات الذى هو عيد ميلاد الزوجة الجميلة، فضلا عن أنه يوم صلب المسيح. وهناك حوارات محتدمة أخرى عديدة فى مجتمع بنى اسرائيل. أما فى مجتمع الحواريين فيحتدم الحوار والخلاف كما أشرنا فى البداية بينهم حول الموقف الذى ينبغى اتخاذه من صلب المسيح: هل يمارسون العنف لإنقاذه أم يكتفون بالانتشار فى الأرض لنشر دعوته؟

على أن الحوار والخلاف يصلان الى حد القتل والتنكيل بالجثة فى مجتمع الرومانيين بالنسبة للجندى الرومانى الذى أحب المجدلية وأفضى به حبه الى اعتناق المسيحية،

والى أن يرفض إفشاء سر اطلع عليه وكان يتيح لقائده الرومانى أن يقتحم مدينة لأعدائه يحاصرها ولا يجد منفذاً لمهاجمتها. إنها الخيانة العظمى إذن للجيش الرومانى، ولكنها كذلك الإيمان الجديد بالمحبة والسلام.

وما أكثر مظاهر الحوار المحتدم بين مختلف شخصيات الرواية فى المجتمعات الثلاثة حول قضايا إشكالية كبيرة مثل العلاقة بين النظام والضمير، بين العقل والضمير، بين القوة الحيوية وقوة العقل وقوة الضمير. ويشكل الحوار فى ارتباطه بالأحداث القليلة البنية الأساسية للرواية. وقد يطغى الحوار بشكل مطلق كما هو الشأن فى فصل «عود الى موعظة الجبل» وهى فى الحقيقة موعظة جبل جديدة، وقد يصبح الحوار أشبه بالخلاصة الفكرية المجردة، كما فى خاتمة الرواية.

والرواية بأحداثها والحوارات بين شخصياتها، وموعظتها وخاتمتها تسعى لتأكيد جوهر الدعوة المسيحية للمحبة والسلام بين البشر، والارتقاء عن المظاهر الحسية البرانية النفعية أو حتى عن الطقوس الدينية المظهرية، وصولا الى الأعماق الباطنية للضمير الفردى الخالص. فأول إنسان ليس هو أول من مشى على قدميه، بل هو أول من أدرك الخطيئة وأحس بأثر الضمير فـأصبح بذلك إنسانا فالضمير هو المعبد الحقيقى وليست الطقوس الخارجية للعبادات. والضمير الفردى هو معيار السلوك وهو معيار الحكم والتقييم. ولهذا تسعى الرواية الى تفسير معجزات المسيح تفسيراً نفسيا خالصا، مصدره الايمان، وإن تكن الرواية يغلب عليها بشكل عام منهج التحليل النفسى أو بالاحرى التفسير النفسى لمختلف مواقف شخصياتها. وتجتهد الرواية لتفسير فلسفة المسيحية، فتردها الى إحجام الحواريين عن محاولة انقاذ المسيح يوم صلبه. «فإن الدين المسيحى تحددت مبادئه وتكونت فلسفته فى ذلك اليوم. من أحداثه خلقت الصفات الغالبة على هذا الدين الجديد، ومنها نشأت أروع عقائده فى التكفير والفداء وهذا الحزن الغالب على طبع كبار المتمسكين بالمسيحية وخوفهم من الخطايا، وحبهم لتعذيب النفس وإرهاقها، وإكبارهم خطيئة آدم، وإيمانهم أنها أصل للعذاب الذى تعرض له المسيح لينقذ الإنسانية من آثارها، ولعل ذلك لم يكن إلا صدى لخطيئتهم الكبرى حين تركوا المسيح لأعدائه، كأن على المسيحيين أن يكفّروا عن هذه الخطيئة الى آخر الدهر (ص ١٣٥ - ١٣٦) وبرغم أن الرواية تحتضن الدعوة المسيحية الى المحبة والسلام، وأن أحداثها تدور حول صلب المسيح، فإنها تجنبت صورة الصلب الفعلية، وقدمت بدلا منها التعبير بالظلام الذى يقع فى اللحظة التى قيل إنه قد تم فيها الصلب. وهو تأكيد - بغير شك - للرؤية الإسلامية للصلب الذى لم يتم من وجهة نظرها (وإنما شبه لهم).

على أن الرواية تحرص فى أكثر من موضع من مواضعها على تأكيد المعنى المتضمّن

فى كلمة المسيح «أعطوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله»، فتدعو دعوة واضحة الى ضرورة فصل الدين عن الدولة، وهى بهذا تشارك فى اتخاذ موقف حاسم فى الصراع الذى كان محتدما عام ١٩٥٤ (وهو عام صدور الرواية) بين السلطة الناصرية وحركة الإخوان المسلمين، والصراع الذى لايزال محتدما فى ايامنا هذه رغم اختلاف السلطة . وما أكثر كلمات الرواية فى هذا الشأن التى تكاد تكون معاصرة:

* «إن النظم الاجتماعية تتغير دائما، وهى فى حاجة الى هذا التغيير، والدين لا يتغير، فهما أمران يجب ألا يتعلق أحدهما بالآخر» سنة ٢٢٧ - ٢٢٨ .

* «ليس لأحد من العصمة ما يجعل رأيه فى زيغ العقيدة صوابا لا يأتيه الباطل الى حد يسوّغ فيه القتل. الذين يدافعون عن الدين بإيذاء الناس إنما يدافعون عن رأيهم وحدهم، بل أكثرهم إنما يدافع عن حقوقه ومزاياه ويتخذ الدفاع عن العقيدة عذرا يعتذر به» ص ٢١٧.

* إن «النُظُم تتكون وتقوى ثم تنهار لأسباب خارجة عن الدين، خارجة عن سلطان الفرد. ولو أن الدين وضع للناس نظاما للحياة، ثم رأوا أن يعدلوا عنه الى غيره لذهب ذلك باحترام الدين» ص ٢٢٧ .

والرواية فى دلالتها العامة دعوة إنسانية عامة الى السلام ورفض العدوان على الغير، والاحترام المطلق لإنسانية الإنسان فى خصوصيته الفردية.

وتنتهى الرواية بالدعوة الى المواءمة والتوازن بين قوى ثلاث هى القوة الحيوية وما فيها من غرائز وشهوات، وقوة العقل وما فيها من قدرة على المعرفة، وقوة الضمير، وما فيها من قدرة على إدراك الحق والباطل والتمييز بينهما. فتكون القوة الحيوية مصدرا للنشاط وقوة العقل دليلا، وقوة الضمير مانعة لها من الشطط» (ص ٢٢٩ - ٢٣٣) وتكاد هذه المواءمة بين هذه القوى الثلاث أن تكون صدى لوحدة القوانين الثلاثة الطبيعية والإنسانية وما فوق الإنسانية فى منظومته الفكرية العامة.

إن هذه الرواية - رغم غلبة الطابع الفكرى المجرد عليها ومهما يكن اختلافنا أو اتفاقنا مع فلسفتها العامة أو حول مستواها من الناحية الفنية الخالصة - تعد جوهرة من جواهر الإبداع الفكرى والأدبى والأخلاقى والإنسانى عامة فى تراثنا الثقافى العربى الحديث.

المثقفون والسلطة
فى روايات التجربة الناصرية

لـ سماح سهيل إدريس

فى هذه الأيام التى نحتفل فيها بمرور ٤٠ عاما على قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، رأيت أن أشرك القراء معى فى قراءة كتاب قيم صدر حديثا عن التجربة الناصرية، برغم ان هذا الكتاب بطبيعة موضوعه لايكاد يبرز من هذه التجربة الغنية الا الجانب السلبى منها الخاص بقضية الديمقراطية، دون جوانبها الوطنية والاجتماعية التقدمية المختلفة، والكتاب فى الحقيقة ليس كتابا عن التجربة الناصرية فى ذاتها، انما هو يعرض لها من خلال مواقف شخصيات بعض الروايات الأدبية المصرية التى كانت هذه التجربة موضوعا لها بشكل مباشر او غير مباشر. وعنوان الكتاب هو «المثقفون العرب والسلطة: بحث فى روايات التجربة الناصرية» (دار الآداب – بيروت – ١٩٩٢) على انه فى الحقيقة يقتصر على المثقفين المصريين وإن اقام فى نهاية الكتاب تماثلا سريعا بين الروايات المصرية والروايات العربية عامة من حيث مواقف شخصياتها من السلطة. ومؤلف الكتاب شاب لبنانى مفكر نابه هو الدكتور سماح ادريس الذى يهدى كتابه الى والديه الأديبين العزيزين عايدة إدريس مطرجى والدكتور سهيل ادريس.

ويتناول الكتاب أكثر من عشرين رواية مصرية، وان كان بينها روايتان للأديب الأردنى الراحل غالب هلسا هما «السؤال» و«الروائيون». وهما روايتان كتبهما غالب هلسا فى القاهرة شأن العديد من رواياته. فلقد عاش فى القاهرة أكثرمن عشرين عاما. والروايتان مهمومتان بمواقف المثقفين من السلطة الناصرية. ولهذا فالمؤلف عدهما من الروايات المصرية. أما بقية الروائيين الذين تناولهم كتاب الدكتور سماح فهم نجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى وفتحى غانم ويحيى حقى ويوسف السباعى، وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطانى. ونلاحظ تنوع الأسماء الذى يمثل اتجاهات فنية وايديولوجية مختلفة. والبحث ينتسب فى الحقيقة الى ما يمكن تسميته بسوسيولوجية الأدب. ولقد اختار الدكتور سماح الرواية موضوعا لبحثه، لأن الرواية قامت – كما يقول – «بدور رائد فى تمثيل الواقع السياسى الاجتماعى خاصة، وفى إعادة خلقه، الى جانب تمثيلها مختلف وجهات النظر التى تبناها المثقفون إزاء هذا الواقع» (ص ١٩). فالرواية العربية على خلاف المسرح والشعر «قد اتاحت للكتّاب – بفضل مساحتها الواسعة وتقنياتها المتعددة – أن يفيضوا فى التعبير عن أمور» مثل «على سبيل المثال لا الحصر، عذاب المثقفين فى

السجن، ومعاناة جلاد السلطة، وصراع المثقفين فيما بينهم وترابط السلطات السياسية والبطريركية والجنسية، وعيوب اليسار الماركسى» (ص ٢٠). ولعل هذه الأمور التى تعرضت لها الرواية المصرية - والعربية عامة - قد كانت مثار الاهتمام خلال السنوات الأخيرة، فلا أقل من سبعة مؤتمرات انعقدت تبحث فى موضوع واحد هو المثقفون العرب والسلطة، كما تحفل المكتبة العربية بالمقالات والكتب عن هذا الموضوع عينه «....» «ويكاد المثقفون العرب، يوحون بغض النظر عن مشاربهم السياسية بالاتحاد فى مواجهة ما يبدو وكأنه سلطة عربية واحدة طاغية» (ص ٢٠، ٢١).

وفى الروايات المصرية وفى المرحلة، الناصرية بوجه خاص برزت أزمة العلاقة بين المثقفين والسلطة، منذ بداية قيام ثورة يوليو عام ٥٢، ثم تضاءلت الأزمة وخفتت بعد ذلك، بل تحولت الى تحالف وعمل مشترك فى مرحلة ١٩٥٥ - ١٩٥٦ مرحلة باندونغ. وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى، ثم تفاقمت الأزمة من جديد فى عامى ٥٨ - ٥٩ مع اندلاع الثورة العراقية، ثم تضاءلت وخفتت مرة أخرى فى أعوام ٦١-٦٦ رغم وجود الشيوعيين فى السجون فى السنوات الأولى منها، وهى مرحلة التأميمات الكبيرة، ثم عادت الى التفاقم بعد هزيمة ١٩٦٧. وخلال هذه المراحل عبرت الرواية المصرية - بشخصياتها الفنية المختلفة - عن مواقف المثقفين المصريين من النظام الناصرى. وهكذا أخذت دراسة الدكتور سماح فى تحديد خصائص المثقفين وعلاقاتهم بالنظام. ولم يتخذ الدكتور سماح الايديولوجية معيارا لتحديد العلاقة بين الشخصية الروائية والنظام سواء من حيث الشكل أو المضمون، وإنما حرص على استخدام التقسيمات العلائقية دون أن يستبعد العامل الايديولوجى. «فمن النادر - كما يقول - أن نجد شخصية روائية ماركسية هروبية تتجنب السياسة. «...» ومن النادر أن نصطدم بشخصية إخوانية مؤيدة لعبد الناصر» (ص ٦٧) ومع ذلك فان التقسيم العلائقى - فى تقديره - أكثر قدرة على تحديد الفروق الدقيقة فى المواقف دون أن يعنى هذا أنه تقسيم نهائى جامد، فهناك تداخلات بين مختلف الأقسام. وهكذا يقسم د.سماح الشخصيات الروائية بحسب علاقتها بالنظام الى سبعة أقسام هى : ١- الشخصية الموالية ولاء مطلقا للنظام ٢- الشخصية الاعتذارية ٣- الشخصية الموالية ولاء نقديا ٤- الشخصية الرافضة ٥- الشخصية الهروبية ٦- الشخصية الانتهازية ٧- شخصية المُستعدى. ونعرض لكل منها عرضا سريعا على حساب العديد من التفاصيل والتحليلات المهمة التى تزخر بها هذه الدراسة التى تتجاوز الثلاثمائة صفحة.

الشخصية الأولى هى الموالية ولاء مطلقا، ويتبينها البحث فى بعض النماذج فى «المرايا» لنجيب محفوظ وفى رواية «ليل له آخر» ليوسف السباعى. ففى «المرايا» نجد صادق عبد الحميد وقدرى رزق اللذين يؤيدان كل ماذهب اليه النظام بما فى ذلك تعاونه مع

أمريكا وحله للأحزاب وتحوله نحو الكتلة الشرقية الى غير ذلك. (ص ٦٨ – ٧٠). اما فى رواية يوسف السباعى فمن الطبيعى – وهو رجل النظام – أن نجد جميع شخصيات رواياته بشكل عام موالية ولاء مطلقا.

وفى رواية «ليل له آخر» هناك شخصيتان بارزتان هما حمدى وهو جندى مصرى وحسان وهو سورى يمقت الشيوعيين والبعثيين الى جانب شخصيتى سهير ونادية. نتبين فى هذه الشخصيات الروائية قمة الايمان الأعمى بالقائد.

على ان د.سماح لايقف فى دراسته عند الاشارة للطابع العام للشخصية وانما يحرص كذلك على تحليل هذا الموقف. ففى هذه الشخصية الموالية بشكل مطلق يتبين سمة التعالى إزاء المثقفين الآخرين فضلا عن السعى للتقرب من مركز القرار.

والشخصية الروائية الثانية هى الاعتذارية التى تحرص دائما على تبرير اخطاء النظام الناصرى او تلطيف هذه الاخطاء. ويشير الكتاب بوجه خاص الى رواية «صح النوم» ليحيى حقى، التى تكاد أن تكون – فى تقدير المؤلف – نموذجا للاعتذارية. فالرواية تبرر ما يتهم به القائد من عزلة عن الجماهير بأن «من أراد أن تكون له نظرية شاملة فليس أمامه الا أن يترك السهل ويرتقى قمة الجبل» (ص ٧٦). الى غير ذلك من الأمثلة العديدة فى الرواية. على أن هناك نوعا آخر من الاعتذارية يسعى لالقاء اللوم على الجماهير لما يقع من أخطاء. فنقصان وعى الجماهير السياسى هو المسئول عنها. كما يلقى اللوم كذلك على الحاشية البيروقراطية الانتهازية والعناصر الرجعية داخل النظام التى تحول بين عبد الناصر والناس. وعلى هذا فداخل النظام هناك حكومتان، حكومة عبد الناصر وحكومة بقايا الاقطاع وجهاز الأمن.

ولعلنا نجد النموذج على ذلك فى رواية «الفلاح» للشرقاوى.

على ان الملاحظ ان الدكتور سماح لا يكتفى بتحديد الشخصيات الروائية التى تتسم بهذه السمة الاعتذارية، وإنما يدخل فى حوار معها محاولا بالمناقشة المنطقية دحض منطقها الاعتذارى. فنراه يقول مثلا إن القول بالحكومتين زعم. فليستا فى الواقع شديدتى الافتراق الواحدة عن الأخرى (ص ٨٤) وسوف نلاحظ هذا فى العديد من المواضع فى الكتاب يتدخل المؤلف لا لتفسير الظاهرة فى تجليها الروائى الفنى، وتحديد دلالتها، وانما لمناقشتها، مما يجعل منه شخصية اخرى من شخصيات الرواية وان يكن من خارجها!

والشخصية الثالثة هو الموالى ولاء نقديا أو الموالى بتحفظ، ويلاحظ د.سماح ان عدد الموالين بتحفظ أكثر من عدد الموالين ولاء مطلقا والاعتذاريين، وان تبين كذلك تقاطعا

وتداخلا بين الاعتذاريين والموالين بتحفظ والرافضين.

ويرى المؤلف ان «المرايا» لنجيب محفوظ تكاد تعبر فى كل قصصها «وهو يعتبرها رواية واحدة رغم تعدد لوحاتها القصصية» عن تأييد بتحفظ للمؤسسة الناصرية، ويفسر هذا بطغيان صوت الراوى على شخصياتها (ص ٨٨) فالراوى فى موقف وسط بين الرفض المطلق والولاء المطلق مما يفضى فى النهاية الى هذا الموقف الولائى النقدى. ويحلل المؤلف اربع شخصيات فى «المرايا» معبرة عن هذه الشخصية هم عزمى شاكر «شيوعى» وماجدة عبد الرزاق «شيوعية» وكامل رمزى «شيوعى» ونادر برهان «وفدى». كما يتبين فى رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ أيضا، الشخصية نفسها كل من اسماعيل وزينب، كما يتبين هذه الشخصية الروائية فى «باقى من الزمن ساعة» لنجيب محفوظ فى شخصية سهام التى تنتقل من التأييد الى النقد مع تبنيها للفكر الماركسى، وفى رشاد الذى يميل الى الحركة الاسلامية (ص ٩٢).

ويرى المؤلف أن الماركسيين يشكلون غالبية الأشخاص الروائية التى تؤيد عبد الناصر تأييدا متحفظا (ص ٩٥) وهو كالعادة يحلل هذا ويفسره بكبت النظام للحرية الى جانب اسباب اخرى.

أما الشخصية الروائية الرافضة فيتبين المؤلف انها اقل عددا فى الروايات السابقة على موت عبد الناصر عام ١٩٧٠ من تلك التى نشرت بعد وفاته وهو امر طبيعى – كما يقول – ان يبرز الرفض فى مرحلة السادات الذى شجع على نقض الأسس الناصرية (ص ٩٧) ويشير المؤلف الى بعض الشخصيات الروائية فى تلك «الرائحة» لصنع الله ابراهيم و«الشحاذ» لنجيب محفوظ وسالم وعبد الوهاب إسماعيل فى «المرايا» لنجيب محفوظ على اختلاف موقفهما، فالأول وفدى اصبح شيوعيا، يرفض تناقضات الثورة، والثانى متعصب اخوانى يماثل فى اخوانيته الرافضة محمد برهان الاخوانى ايضا فى «باقى من الزمن ساعة» لنجيب محفوظ. ويتدخل المؤلف كالعادة ليؤكد ان هذه الشخصيات على تعصبها فانها تقدم احيانا «نقدا له حظه من المعقولية والصواب» (ص ١١٠) ويواصل تدخله ليقول «ان المرء اذ يقرأ التاريخ الذى مضى ليشعر إن كثيرا من الجوانب السلبية التى اكتنفت التجربة الناصرية كان من الممكن تفاديها والسير نحو مستقبل سياسى اكثر إشراقا وصحة لو ان المؤسسة الحاكمة اخذت نقد الرافضين بعين الاعتبار، ويقدم اسانيد على ذلك (ص ١١٠ – ١١١) ولاشك – دون ان اشارك المؤلف الدخول فى حوار مع الشخصيات الروائية من خارجها – ان الجوانب السلبية فى التجربة الناصرية لها جذورها الاشد عمقا من ان تعالج على هذا النحو المبسط، فهناك جذور طبقية واجتماعية وايديولوجية للسلبيات فضلا عن ملابسات سياسية واقتصادية داخلية وخارجية يمكن أن تكون تفسيرا لها وتكون معالجتها

بالوعى والسيطرة عليها.

أما الشخصية الروائية الانتهازية فيتبينها المؤلف فى رواية نجيب محفوظ «السمان والخريف» فى شخصية ابراهيم خيرى، وحسن ابن عم بطل الرواية. ورءوف علوان فى رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، وسرحان البحيرى فى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ أيضا، ومحمد ناجى فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم والدكتور فى رواية «اللجنة» لصنع الله ابراهيم وعبد الهادى النجار فى رواية «زينب والعرش» لفتحى غانم. ويتبين المؤلف وجود عدد ضخم من الانتهازيين فى الرواية المصرية. وهو يفسر ذلك من خارج بنية الرواية المصرية بضعف الحياة الثقافية فى المرحلة الناصرية التى كانت تحتاج الى استخدام المثقفين، والى اعتماد المثقفين على الحكومة، فضلا عن رفض كتاب الرواية للانتهازيين. (ص ١١٨-١١٩).

اما الشخصية الروائية للهروبى او المتراجع، ويمثلها عيسى الدباغ الوفدى السابق فى رواية «السمان والخريف» لنجيب محفوظ، ومصطفى وعمر الحمزاوى فى «الشحاذ» وشخصيات «ثرثرة فوق النيل» ومنصور باهى فى ميرامار والروايات الثلاث لنجيب محفوظ، الى جانب دياب فى «زينب والعرش» لفتحى غانم ومصطفى فى «السؤال» لغالب هلسا وسعيد وعباس فى «نجمة أغسطس» لصنع الله ابراهيم. ويفسر المؤلف هذه المواقف الهروبية بضغط الحكومة التى تدفع المثقفين الى تطليق السياسة. (ص ١٣٢). وإن كان يفسر الهروب احيانا على انه شكل من أشكال الاحتجاج السياسى. (ص ١٣٧).

اما الشخصية الروائية الأخيرة فهى شخصية «المستعدى» ويمثل الشخصية التى يناوئها النظام على أساس ماضيها، ويحصيهم المؤلف فيجدهم عشرة وفديين موزعين على روايات نجيب محفوظ (ص ١٤٣) فعيسى الدباغ فى «السمان والخريف» رغم وفديته يهلل للثورة لطردها الملك فاروق ويسعد بالعديد من اجراءاتها التقدمية، ولكن الثورة تستبعده بحكم ماضيه، وكذلك «عبده بسيونى» الوفدى السابق فى «المرايا» المخلص للثورة، ولكنه يتهم ظلما فى مؤامرة ضد الثورة (ص ١٤٤).

وينتقل الكتاب بعد ذلك الى فصل مهم من فصوله خاص بالعلاقة بين شكل التعبير ومضمونه عن هذه الشخصيات، فهناك ترابط بين تقنيات العمل الأدبى وبين طبيعة المعارضة السياسية (ص ١٤٩) فلا شك أن واقع القمع والكبت والرقابة يفرض أسلوبا معينا فى النص المعارض والناقد للسلطة - كما يقول المؤلف بحق - كنوع من التقية مثل اللجوء الى الكناية والرمز والاشارة الى غير ذلك. ويضرب على ذلك أمثلة من بعض الروايات مثل رواية «الزينى بركات» لجمال الغيطانى، التى كتبت بتأثير القمع فى

الستينات، ومثل «بنك القلق» لتوفيق الحكيم الذى لاقى بعض الصعوبات فى نشرها، ورواية «نجمة اغسطس» التى نشرت بعد أربع سنوات من موت عبد الناصر. ومع ذلك تتضمن اشارات رمزية الى قمع الفراعنة وستالين والمماليك بما يشير بشكل غير مباشر الى نظام عبد الناصر.

والى جانب هذه الأساليب الكنائية والرمزية فهناك وسيلة السخرية التى تفرضها الحاجة الى التعبير غير المباشر، ولعل هذا هو ما حول الرواية من اسلوب المحاكاة للواقع الاجتماعى الى الاتجاه التخييلى والرمزى. ولهذا يميز المؤلف اربعة اساليب تقنية فى الكتابة فى هذه المرحلة اسلوب الاليغوريا الذى نتبينه فى «الزينى بركات» ويغلب عليه الايحاء الرمزى الخالص، واسلوب الاشارات الاليغورية التى نتبينها فى «نجمة اغسطس» واسلوب الاصوات المتعددة الذى نجده فى «ميرامار» حتى يختفى فيها الراوى وراء تعدد الأصوات، وأسلوب القص ذى المستويات المتعددة ونجده فى روايتى «تلك الرائحة» و«نجمة اغسطس» اللتين تتشكلان من بنيتين داخل نص واحد» (ص ١٤٩ – ١٧٥).

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى دراسة محاور أساسية فى بنية الشخصيات فى الروايات السياسية مثل الاعتقال والسجن والتعذيب، ومثل دور الاغراء الوظيفى ومثل دور المرأة والموقف من الدين والجماهير والحزب المعارض والمثقف الآخر. والمحور الأول يعرض اولا لاثر السجن فى الشخصيات الروائية المختلفة مما يعطى للسجن نفسه دلالات مختلفة عند كل منها، فعند أحمد شوكت فى السكرية «لنجيب محفوظ» قد يتخذ طابعا رومانطقيا على حين يتخذ طابعا اجتماعيا جماعيا طوبويا عند عثمان فى «الشحاذ». وقد نتبين اثر التعذيب فى الجلاد نفسه كما فى العسكرى الاسود ليوسف ادريس الى غير ذلك، على ان السجن لايبدو كأداة للاصلاح كما أنه لايستأصل سلطة المثقف، بل لعله – كما يقول المؤلف – يعيد صياغتها (ص ١٨٧).

وتناقش هذه الفقرة مسئولية عبد الناصر شخصيا فى قضية التعذيب. هل كان يتم بمعرفته او من وراء ظهره. ونتبين أن معظم شخصيات روايتى هلسا «السؤال» و«الروائيون» ترفض تبرئة عبد الناصر. (ص ١٩٦).

أما المحور الثانى محور الوظيفة فهو يكشف استخدامها لقهر المثقف او لشرائه وتحقيق ما يسمى بالاغتيال الهادئ «قطع الأرزاق من قطع الأعناق» (ص ٢٠٢ – ٢٠٣) اما المحور الثالث فيتعلق بالموقف من الجماهير، فالجماهير قد تكون احيانا وسيلة لتعزيز اقتناعات وللحماية من الاضطهاد، وقد تكون احيانا اخرى وسيلة للوصول، وقد يقف منها بعض الشخصيات موقف التقديس على حين يقف البعض الآخر موقف الادانة محملا

الجماهير مسئولية سلبيات المرحلة نتيجة لسلبيتها نفسها.. والمحور الثالث هو محور الدين ويلاحظ المؤلف أنه «شذ ان تجد شخصية روائية فى المؤسسات الدينية أداة لتغيير سياسى او اجتماعى، كما يلاحظ بحق أن الرواية العربية فى العقود الاخيرة الثلاثة هى رواية علمانية، لا بمعنى الموقف المعادى للدين او التجاهل له، وإنما لانها تؤول الدين تأويلا واقعيا موضوعيا وان الإسلام – كما يقول المؤلف – تنوسى فى روايات التجربة الناصرية وأدين بوصفه فكرا ظلاميا لا عصريا فى بعضها، وفى بعضها الآخر اعتبر دين العدالة والمساواة، وهو فى «ثرثرة فوق النيل» يبدو عاجزا عن أن يقدم للشخصية المثقفة مخرجا لأزماتها السياسية، ويقوم فى رواية «السؤال» لهلسا (٢٢٨) بدور قمعى شبيه بالدور الذى تقوم به الشرطة».

أما المحور الرابع فهو محور المرأة. ولا تقود المرأة النضال السياسى بنفسها اللهم الا فى بعض الروايات، وهى جميعا روايات غير مصرية يشير اليها المؤلف. ولهذا يقف دور المرأة فى الروايات المصرية عند تشجيع المثقف فى كفاحه وتخفيف آلامه، او تكون جسرا بينه وبين الجماهير، وقد تصبح عائقا فى مواجهة خططه السياسية (ص ٢٤٧) والواقع ان هناك مسرحية صغيرة هى مسرحية «النجاة» لنجيب محفوظ نجد فيها شخصية نسائية متمردة ثورية، تواجه السلطة مواجهة مسلحة. ولكن يبدو ان المؤلف لم يحرص على الاشارة اليها لطابعها المسرحى غير الروائى. أما المحور الخامس وهو الحزب المعارض فيتعرض للعلاقة بين الأحزاب الشيوعية والتنظيم السرى الذى اقامه عبد الناصر داخل الاتحاد الاشتراكى. ويقتصر تحليل هذا المحور على روايات «البيضاء» ليوسف إدريس «وزينب والعرش» لفتحى غانم و«السؤال» لغالب هلسا. ويتعرض لمحاولة احتواء الشيوعيين وخاصة فى روايات فتحى غانم وغالب هلسا. أما المحور الأخير فهو الموقف من الآخر، ويعرض للتناقض بين الشخصيات الروائية المختلفة فيما بينها رغم ما يجمع بينها من عداء للمؤسسة الحاكمة، مثل التناقض بين الشيوعيين بعضهم وبعض، وبينهم وبين الوفديين والاخوانيين. على انهم قد يتلاقون ويتحالفون فى مواجهة الخطر الخارجى، ثم يعودون الى التناقض بعد ذلك (ص ٢٦٧) ولعل فى أحداث روايتى «السكرية» و«القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ نماذج على ذلك.

وفى هذه الفقرة نجد المؤلف يخرج عن سياق التحليل الداخلى للروايات ليفسر كعادته العلاقة المتناقضة بين شخصياتها بأسباب من خارجها. وهو يعبر عن هذا صراحة بقوله «فلا ضير اذن من الخروج عن نطاق الرواية وإثبات ما قاله أحمد عبد الله وسلمى بوطمان ومحمد عودة فى هذا الخصوص، ربما اعاننا على فهم طبيعة علاقة الشخصيات المثقفة الواحدة بالاحرى» (٢٦٧) كما يعقب على رواية «الروائيون» لغالب هلسا قائلا

«وتوحى «الروائيون» لهلسا أن الخلافات بين الشيوعيين المصريين الماويين من جهة والمؤيدين للاتحاد السوفياتى من جهة أخرى ليست عصية على الحل. وانما ناتجة عن تفكير عقائدى جامد» (ص ٢٧٤) وكان يعلن «خيبته الشخصية» فى كثير من الشخصيات الروائية (ص ٢٨٢) ويتهم المثقفين بأنهم «يشاركون فى مسئولية القمع السلطوى، بل ترسيخ أقدام القمع، فضلا عن تطلعهم للسلطة، وقول بعضهم إنه لا غنى للوطن عن سلطة (ص ٢٨٥) واعتماد المثقف على السلطة اعتمادا ماديا فضلا عن نشدان السلطة. ولو اتخذنا منهج المؤلف وخرجنا عن الروايات لوجدنا سجون مصر فى تلك المراحل تمتلئ بالمثقفين الذين وقفوا موقف المعارضة لمختلف ظواهر القمع فى النظام الناصرى فضلا عن المواقف النضالية والتضحيات الكبيرة فى مختلف المجالات. أما مفهوم المؤلف للتعامل مع السلطة فنعرض له بعد ذلك.

وينتهى الكتاب بتأكيد المؤلف ان هناك عناصر مشتركة بين شخصيات هذه الرواية المصرية وشخصيات الرواية العربية عامة مما يبرر له العنوان الذى اتخذه لكتابه.

ثم يخلص الكتاب أخيرا الى ثلاثة تكهنات بالنسبة لمستقبل الرواية المصرية – العربية. فهو يتكهن بأن رواية العقد الجديد «١٩٩٢ – ٢٠٠٠» ذات الطبيعة السياسية سوف تكون أكثر عنفا فى نقدها ومعارضتها.

كما يتكهن بأنه رغم انتشار الحركات الاسلامية فى الوطن العربى فلا يرى ان للإسلام دورا أكثر «مبدئية» فى الرواية المصرية العربية فى العقد القادم. والتكهن الأخير هو أن التطورات الأخيرة فى أوروبا الشرقية والاتحاد السوفياتى واثيوبيا وفلسطين وغيرها قد تشجع الروائيين العرب على أن يكونوا دعاة أصلب للهبات الشعبية وأكثر إلحاحا على الثورة كسبيل مكمل للفكر الاصلاحى. (٢٨٦ – ٢٨٨).

ولاشك ان هذا الكتاب هو جهد كبير مخلص فى استيعاب مقومات الشخصيات المختلفة فى الروايات المصرية خاصة، وفى محاولة تفسير مواقفها ومواقعها إزاء المرحلة الناصرية، متسلحا بمنهج علمى متسق بشكل عام. على أن هناك بعض الملاحظات العامة:

لعل أولى هذه الملاحظات هى تلك الملاحظة التى أشرنا اليها طوال الفقرات السابقة الخاصة بتدخل المؤلف باستمرار لتفسير او نقد بعض مواقف الشخصيات الروائية من خارج الرواية نفسها. وبرغم ان المؤلف ينفى عن نفسه اعتبار الشخصيات الروائية والأحداث الروائية انعكاسا مباشرا للواقع الاجتماعى الخارجى، فانه بهذا التدخل والتفسير والنقد من الخارج إنما – عمليا – يكاد يقع فى هذه الرؤية الانعكاسية المباشرة، ولعل هذه الملاحظة تنقلنا الى هذه الملاحظة الثانية:

فالمؤلف يعرض بشكل دقيق بالفعل لسمات كل شخصية من شخصيات الروايات، ولكنه يعرض لهذه السمات فى ذاتها، معزولة عن سياقها الروائى الذى قد يفسر هذه السمات بما حولها من أحداث وملابسات أخرى، فالشخصية الروائية عنصر فى بنية زاخرة بالشخصيات الاخرى والأحداث، وسلوكها هو مكون من مكوناتها الذاتية الخاصة بغير شك، ولكنه كذلك محصلة للنسيج الروائى الذى يتحرك فيه وبه.

ولهذا فان مواقفها تفسر لا بذاتها وانما بالسياق الروائى العام. أما نزع هذه المواقف من هذا السياق، فضلا عن تفسيرها فى ذاتها أو بسياق اجتماعى من الخارج فهو ينزع عنها طابعها كشخصية روائية، ويضعف من قيمة تفسيرها المجتزأ؟

ومن هذه الملاحظة السابقة تنبع ملاحظة أخرى هى أنه برغم النهج الصحيح بشكل عام فى تقسيم الشخصيات بحسب علائقيتها واستبعاد المؤلف للبعد الايديولوجى استبعادا منهجيا، فلا شك أن هذا قد ساعد الى حد كبير على تقليص طبيعة الشخصية وقدمها من خارجها، فضلا عن أن هذه العلائقية البحتة للشخصيات الروائية والاقتصار عليها جعلا لهذه الشخصيات قيمة أقنومية فى ذاتها. وبرغم الإشارات المتعددة للمؤلف الى الراوى ودوره. سواء كان جهيرا أو مضمرا، فان الدراسة استبعدت انعكاس ايديولوجية المؤلف على هذه الشخصيات الروائية، مع أن هذه الشخصيات ليست شخصيات الواقع، وليست شخصيات فى ذاتها، وانما هى شخصيات متخيلة تمثل رؤية المؤلف الروائى للواقع.

واذا كنا نستبعد المؤلف والكاتب الروائى فى الدراسات النقدية المحايثة للنص الروائى الابداعى بشكل مؤقت، ولا نتخذ معرفتنا به اساسا للحكم على القيمة او الدلالة فى الرواية فانه فى الدراسات السوسيولوجية الخالصة للنص الادبى لا سبيل الى اغفال الموقف الايديولوجى والاثر الذاتى للمؤلف، فمواقف الشخصيات الروائية – كما ذكرت – هى رؤية المؤلف لهذه المواقف فى الواقع الاجتماعى، ولهذا لم يكن غريبا ان يلاحظ الدكتور سماح بحق ان جميع شخصيات روايات يوسف السباعى تؤيد النظام الناصرى تأييدا مطلقا، ذلك ان يوسف السباعى يكتب رواية ايديولوجية دعائية مباشرة باعتباره جزءا من مؤسسة السلطة، وليس غريبا ان نجد فى الشخصيات الروائية عند نجيب محفوظ مواقف متوازنة وسطحية. لاشك ان هذا يعبر عن واقع اجتماعى، ولكن خلال منظور نجيب محفوظ الخاص. واذا تأملنا مثلا النسيج الروائى للناقد الراحل غالب سنجده تعبيرا عن رؤيته الشخصية وخبرته الخاصة جدا التى تعكس حدود وطبيعة علاقاته الذاتية والاجتماعية والسياسية فى مصر. فتضخيمه مثلا لمن يسميهم بالماويين تضخيم لا أساس له فى الواقع المصرى، اذا نظرنا الى الامر نظرة اجتماعية موضوعية خالصة. ولا يخرج الأمر فى خبرته المصرية عن مجموعة من المثقفين الذين لم يكن لهم علاقة بمجمل العمل السياسى

المجتمعي، وكذلك الامر بالنسبة لنماذجه النسائية التى تعبر عن خبرة محدودة خاصة جدا، فضلا عن رؤيته السياسية المتعلقة بحقيقة الحركة السياسية المصرية والشيوعية عامة. فمع احترامى الكامل له فإن الصورة التى يرسمها للحركة الشيوعية المصرية صورة لا تعبر عن مجمل وحقيقة هذه الحركة.

وليس هنا مجال للتفصيل فى ذلك، ولكن القضية التى ألح عليها هنا، هى ان دراسة الشخصيات الروائية غير منفصلة عن الأخذ فى الاعتبار الموقف الايديولوجى والتكوينين الاجتماعى والسياسى والملابسات الخاصة للمؤلف الروائى اذا اردنا دراسة اجتماعية لهذه الشخصيات. ولهذا فمن الخطأ اتخاذ هذه الشخصيات الروائية فى ذاتها باعتبارها تعبيرا مباشرا عن وقائع اجتماعية موضوعية، وأساسا لتقييم هذه الوقائع. ولاشك ان الدكتور سماح أشار – كما ذكرت – اشارات متعددة الى هذا، إلا أنه لم يكن جزءا من منهجيته العامة.

وهناك ملاحظة جزئية تتعلق بمفهوم المثقف. فما هو مفهوم المثقف فى هذه الدراسة الخاصة بالعلاقة بين المثقف والسلطة؟ فهناك بعض الشخصيات الروائية التى عرضت لها الدراسة من الصعب ان تنتسب الى مفهوم للمثقف اللهم الا الى المفهوم العام الذى يقول به جرامش والذى يجعل كل انسان مثقفا بل فيلسوفا. والواقع ان الكتاب جعل من كل شخصية من شخصيات الروايات مثقفا، او تعامل مع مختلف الشخصيات بهذا المفهوم العام. مثل حمدى الجندى المصرى وغيره من شخصيات اخرى، ولاشك ان كل مشارك فى عمل سياسى أى فى عمل عام وذى موقف عام فهو مثقف. ولكن الامر كان يحتاج الى تحديد. فهناك فروق بين المثقفين، ولعل جرامش اشار الى ذلك، من حيث طبيعة العمل الذى يمارسونه والتخصص الذى يتخصصون فيه.

والملاحظة الاخيرة تتعلق بمفهوم السلطة عند المؤلف والموقف منها.

فلا شك ان السلطة العربية، وكل سلطة، تسعى لاحتواء المثقفين واستخدامهم وسائل وأبواقا لمصالحها. ولكن هذا لا يعنى أن كل علاقة مع السلطة هى علاقة سلطوية. وليس الموقف الصحيح من السلطة دائما هو موقف القطيعة والرفض المطلقين. فليس سياسيا جادا من لا يسعى الى السلطة او يتعامل معها بشكل أو بآخر تحقيقا لأهدافه. ولهذا فالعلاقة مع السلطة انما يتم تقييمها بحسب طبيعة السلطة وطبيعة العلاقة معها والموقف منها. ولا يتم الحكم عليها بشكل اطلاقى مجرد. هناك بغير شك اختلاف بين المثقف النظرى الذى يقف داخل حدود ايديولوجية لا يخرج عنها تقييما وحكما وسلوكا. وهناك المثقف السياسى الذى يتعامل مع الواقع من أجل تغييره عمليا وليس نظريا فحسب. ولعل

مفهوم فوكو للسلطة الذى يتبناه المؤلف هو المسئول عن تعامله مع مفهوم السلطة فى كتابه هذا. فبرغم صحة مفهوم فوكو من حيث أن السلطة منتشرة منبثة فى البنية المجتمعية عامة، وليست متمركزة فحسب فى مؤسسة علوية، فإن الاقتصار على هذا المفهوم يفضى الى إفقاد السلطة المركزية دلالتها الاجتماعية الطبقية ويجعل الصراع معها صراعا ضبابيا مجردا او يفضى فى النهاية الى الاستعلاء عنها والتمرد الفردى المطلق ضد المفهوم المطلق للسلطة أيا كانت!

وقد يصح هذا فى التصورات النظرية والتطهرية، ولكنه فى الممارسات النضالية السياسية يصبح عزلة واعتزالا.

وتبقى أخيرا ملاحظة تفصيلية صغيرة لا تتعلق بمتن الكتاب، وانما بجزئية فى ملحق من ملاحقه. فلقد جاء فى «صفحة ٢٩٨» انه فى ايلول عام ١٩٥٨ ينبه الحزب الشيوعى المصرى الى الفوارق الاقتصادية والاجتماعية بين سوريا ومصر، وينقسم الحزب الى قسمين بعد أن يقرر أحد الأجنحة الانضمام الى «الاتحاد القومى» التابع للنظام.

والواقع أن الانقسام الذى حدث فى أواخر عام ١٩٥٨ لم يحدث بشأن الوحدة المصرية السورية فقد كان هناك موقف موحد لكل الشيوعيين المصريين فى الحزب الواحد الذى توحدوا داخله فى الترحيب بالوحدة ونقد الاسلوب اللاديمقراطى فى تحقيقها مع الدعوة والنضال من أجل دعمها وتعميقها ديمقراطيا.

أما الانقسام فقد نشأ بسبب الموقف من الثورة العراقية. فلقد انقسم الحزب الى جناحين، جناح يقول ان التناقض الرئيسى فى نظام عبد الناصر لم يعد مع الامبريالية وإنما مع الطبقة العاملة المصرية ومع الشعب عامة، وجناح يقول برغم هذه المواقف السلبية للنظام فما يزال التناقض الرئيسى بين النظام الناصرى والامبريالية العالمية، ووقع الانقسام الفعلى بين الجناحين ولم يقرر احد الجناحين الانضمام الى الاتحاد القومى. وإنما استمر كلا الجناحين مستقلا تنظيميا. وعندما تم اعتقال الشيوعيين عام ١٩٥٩ كان الجناحان معا فى عربة واحدة فى الطريق الى مختلف المعتقلات ومختلف أشكال التعذيب والمحاكمات. هذا للحقيقة والتاريخ.

هذه بعض الملاحظات العامة والتفصيلية التى لا تقلل بحال من الاحوال من القيمة العلمية الكبيرة لهذا الكتاب ولا من المتعة الصافية والفائدة الكبيرة فى قراءته.

من الأنا الذاتى إلى الأنا الموضوعى

قراءة فى رواية «القطيعة» لـ خليل النعيمى

كنت أسأل نفسى دائما منذ أن عرفت خليل النعيمى، ما العلاقة بين خليل النعيمى الطبيب الجراح، وخليل النعيمى الروائى، وبخاصة أنه جراح ماهر وروائى متميّز، أى أنه يبدع فى المجالين دون أن يجور أحدهما على الآخر؟ هل لأن بينهما تواشجا وتماثلا؟ يبدو أن الأمر كذلك. فما قرأته لخليل النعيمى من روايات قبل هذه الرواية يكاد أن يكون تعبيرا عن قطيعة، وإن يكن مختلفا من حيث البنية الروائية والنسج السردى عن روايته الأخيرة «القطيعة». هكذا قرأت القطيعة فى روايته «الرجل الذى أكل نفسه» كما قرأتها فى روايته «الشئ»، وقرأتها فى روايته «الخلعاء» التى يكاد عنوانها أن يكون تنويعا على عنوان روايته الأخيرة «القطيعة». ولهذا تكاد القطيعة بأبعادها ودلالاتها المختلفة النفسية والاجتماعية والايديولوجية فضلا عن الأسلوبية والبنائية أن تكون رؤية خليل النعيمى للعالم ونصّه الأدبى فى مواجهة ما هو سائد ومسيطر حوله وداخله، سواء كان واقعا حيا أو نصوصا وقيما أدبية وفكرية. ألا يلتقى فى هذا، الجرّاح الأدبى والفكرى بالجرّاح الطبيب؟ كلاهما يقطع ويستأصل مايراه عائقا دون صحة الجسد وعافيته وتجدّده! ولكن.. إذا كان الجراح الطبيب يحقق هدفه بقطع هذا الجزء المريض أو ذاك من الجسد الإنسانى، فإن الجراح الأديب الإيديولوجى لايكتفى بالقطع الجزئى، وإنما يسعى الى تحقيق القطيعة الجذرية الكلية لقيم وأذواق ومفاهيم ومواقف. ذلك أن القطع فى المجال الإيديولوجى والذوقى والإبداعى يكون قطيعة أو لايكون إلا مجرد توفيق وتلفيق أو تعمية وتجميل خادع. على أننا فى الحالتين – قطعا أو قطيعة – نتعامل مع الجسد سواء كان جسداً فرديا أو مجتمعيا أو كونيا، فى تحققه المادى والحسى والعملى، أو كان جسداً معنويا فى تحققه الدلالى والقيمىّ. ولهذا سنجد – فى رواية «القطيعة» – الجسد مهيمنا بهذه الأنحاء والأبعاد والأعماق المختلفة، الفردية والمجتمعية والكونية من ناحية. والدلالية والقيمية من ناحية أخرى.

ورواية «القطيعة» هى سيرة حياة. فهكذا تبدأ: «أنا خليل النعيمى». إن الذات فى هذه السيرة لا تتخفىّ وراء شخصية رمزية، أو وراء ضمير متكلم، أو ضمير غائب. بل تجهر بوضوح، وتصرخ وتعترف وتتعرّى وتتخلى، لكى تقدم رؤيتها الجديدة الصريحة العادية، تقول الرواية على لسان خليل النعيمى فى سطورها الأولى : «أخرج . أخرج من البلاد والعباد. أخرج الى العباد والبلاد». إنه يخرج من البلاد ومن الناس، ليعود الى الناس أولا

ومن ثمَّ الى البلاد». على أنه فى الحقيقة لايخرج من، ولايخرج الى، وإنما يخرج أساسا على، إنها رواية خروج، رواية قطيعة وانخلاع. «أخرج الغار والمسار»، إنه يخرج خروج نبىّ، فالغار والمسار رحلته، ليتناول الكون من أوله – على حد قوله – أى ليبدأ كونا جديدا من حيث هو مع الناس. يبدأ هذا الكون ويشكلّه بالبوح الداخلى، ولكنه يتجسّد فى مفردات الكون، مفردات الواقع الخارجى، بكل ملموساته، ومحسوساته المباشرة البصرية والشمّية والحسّية والسمعية. إنها سيرة حية لحياة، ولكنها أقرب الى حياة الفن من حياة الحياة. ذلك أنها رغم «الأنا» الذاتية الصريحة هى رواية فنيّة أكثر منها سيرة حياة واقعية، وإن كان كل ما فيها واقعيا خشنا وحسيا فى واقعيته.

وهى حكاية بسيطة تجرى فى حى شعبى هامشى من أحياء مدينة الحسكة السورية. ففى هذا الحى ولد خليل النعيمى وعاش السنوات الأولى من طفولته وشبابه. وفى هذا الحى هناك من يملك ويستبد ويستغلّ وهو ابن الجليوى. فهو يملك الماء، فيملك الناس والسلطة، يملك المدير والعساكر والمخاتير. ولكن فى هذا الحى كذلك هناك الفقراء والجوعى والمذلون المهانون. إنها ثنائية ضدّية طبقية حادة فى إطار طبيعة وحشية. ويكبر خليل النعيمى فى هذا السياق البشرى الطبيعى. لا نتبين له فى البداية غير صديق حميم هو عباس. وعباس هو لص شريف على حد قول خليل نفسه فى سيرته. يعمل عباس عند ابن الجليوى. ولكنه سرعان مايطرد، لا من عمله وحسب، بل من الحياة نفسها. يغتاله رجال ابن الجليوى لأنه تجاسر فأراد أن ينتقم لكرامته من هذا المستبد ومن رجاله ومن وضعه المهين. ونتحرك طوال الرواية فى شبكة متداخلة من الأحداث والحكايات والمصادمات الصغيرة. ولايفارقنا أبدا اسم عباس الميّت الحىّ أبدا. إن اسمه ملتصق نابض دائما فى نهاية كل فقرة، كل مشهد، كل حكاية، كل ذكرى، كل فكرة، كل محاولة بحث عن عمل، عن لقمة خبز جافة، عن علاقة جسدية. يحاول خليل الالتحاق بالمدرسة أو «المخرسة» كما تسميها الرواية أحيانا. فنحن فى المدرسة لانتعلم ولانتكلم، بل ننصت ونخرس ونتلقى صاغرين. يذهب الى المدرسة حافيا فلا يقبل فى البداية. ولكنه فى النهاية يصبح واحداً فقيرا من تلاميذها. وتتحرك الرواية بلا حركة، وتتطور بلا تطور، فلا شئ يتحرك فى نسق الحياة والعلاقات السائدة. إنما شبكة متصلة من العلاقات مع معارف وأصدقاء يتساقط بعضهم ضحايا مثل عباس، ضحايا الفاقة والجوع والعسف. ويختلط الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم، ويكبر خليل وسط هذا التشابك المعقد المرفوض شعوريا ليتحول هذا الرفض الشعورى فى النهاية الى رفض فكرى واعٍ ينبثق ويتجسد فى تظاهرة سياسية شعبية تهتف باسم «أبى عمار» ﴿وهو خالد بكداش أمين عام الحزب الشيوعى السورى﴾. إنها إذن تظاهرة يقودها الشيوعيون ضد الوضع الظالم السائد. ويتم التصادم الطبقى الحاد بين االتظاهرة ورجال الأمن، وتتغلب قوة رجال الأمن، وتسيل دماء ويسقط

شهداء، ويتمكن خليل من الإفلات هو وبعض صحبه من قبضتهم، ويمضى باحثا عن الناس الذين يشارك فى النضال من أجلهم. وما أشد ما ينتابه الحزن والدهشة عندما يتبين أنهم بعيدون، مشغولون بأمور وتسليات أخرى صغيرة عابرة، وربّما بأمل بعيد. وهكذا يبدأ وجدان خليل يدخل مرحلة وعى جديد غامض يتجسد فى سؤال جديد: من أنت خليل النعيمى.. من أنت؟». لقد بدأت الرواية بيقين هو «أنا خليل النعيمى»، وانتهت بالتساؤل لا عن «الأنا» بل عن «الأنت»، لقد أصبح الأنا آخر، أصبح الذات موضوعا للتساؤل!

ولكن هذه الحكاية ليست الرواية. فالرواية هى البناء الفنى الشامل للرواية، التى تتشكّل من بنية مزدوجة ولغة خاصة. البنية الأولى هى بنية سرد فنّى لأحداث متداخلة مكدّسة بكل تفاصيل الحياة وعناصر الوجود الانسانى والحيوانى والنباتى والطبيعى والكونى. أدوات، حيوانات، أفراد، سلطة، عساكر، نفايات، نساء، أطفال، رجال، مياه، أتربة، أحجار، أجساد، أعضاء الأجساد، جوع، بحث عن طعام، عن عمل، قسوة، عنف، حشرات، مرض، حمىّ، قبح، موت، أشجار، طين، علاقات جنسية، شبق، روث، ظلام، فضاء، سلطة قامعة، أناس مقموعون، حفاة، عربات فاخرة.. إلخ.. إلخ. كون تتداخل عناصره المختلفة المتناقضة وتتشابك تشابكا عرْضيا أفقيا بما يكشف حدّة الاختلاف والتناقض. لنقرأ هذه الصورة مثلا «حيطان، بيوت المحافظ، المدير والقضاة والأطباء وقادة الدرك، والكاتب بالعدل ورئيس غرفة الزراعة، وأغنياء البلد، وتجارها وأعيانها وبيت ابن الجليوى، بيت ابن الكلب. وعلى ضفته الشمالية هناك، فى غابة الحور الكثيفة هذه التى صارت تحاذينا الآن، أحنت المربوعة بغتة ظهرها الأبيض السمين وبتوتر واستعجال شمّرت عن طيزها المستدير، وكأنها لم تكن ترى أحدا، صارت تبول، تبول، تبول» ص ٢٧. إنها كاميرا تتحرك بالعرض لا بالطول، ولا بالتراكم، يتشابك معها وفيها كل شئ بكل شئ، الجزئيات بالكليات، الأشياء العابرة، بالأشياء الدائمة، البشر؛ بالطبيعة بالكون. تجاور وتداخل وتفاعل بين كل شئ – نكاد نرى ونحس ونلمس الأشياء جميعا فى وقت واحد. إنه تكدّس عرضى أفقى لكل ملموسات ومحسوسات وتناقضات ومفارقات الحياة الحية والجامدة: الجميل والقبيح، النبيل والمنحط، العظيم والمبتذل، المقبول والمحرم، المكبوت والمفضوح، المقدس والمدنس، المسموح به والمرفوض. وتبدو الأشياء فى تفاصيلها كأنها فى عملية احصائية: البق، الضفادع، الأسماك، الزنابير، الخنافس السود، البق الأبيض، الأسماك الحمر. ومختلف درجات اللون، ومختلف درجات الأصوات، مختلف درجات المشمومات والملموسات والأشكال والأحجام دون ترابط منطقى عام. الجنس، الشبق العارم وممارساته الفجة حتى مع طين الأرض. الإحساس بجسدية كل شئ. جسد المرأة، جسد الرجل، جسد الجاموسة، جسد الأرض، جسد الفضاء الغامض، جسد الكون. إنه عالم متشظ، ومتداخل فى آن واحد، بلا تراكم ولا اطراد. بل منعطفات مفاجئة، و«موزايكو» متحرك بلا اتساق وبلا

غاية. وجزئيات متناثرة فى إطار عالم مثقل برؤية كلية مبهمة مكثّفة. ومسافات ومساحات، وفضاءات وحس تاريخى عميق غامض بلا تاريخ. ليس ثمة حكى، بل بناء سردى ضبابى متداخل العناصر تحمله لغة مباشرة خشنة حية، تتجاوز الجماليات البلاغية المعهودة، وتقيم المرادفات غير المألوفة التى تخرج الكلمة من معناها المعجمى بتداخلها أو ترادفها مع كلمة أخرى مما يعطيها معنى مختلفا موحيا. ولهذا فهى لغة داخلية وخارجية فى آن واحد. وهى لغة تكاد تشبه سرد تيار اللاشعور، ولكنها فى الواقع لغة سرد شعورى حسّى لمسىّ بصرى واع مدرك متعقّل، يخلط بين الخاص والعام، بين الواقع والقيمة، بين القبح والجمال، بين اللذة والألم، بين الشبق والحرمان، بين الوفرة والفقر بين الشفافية والقذارة، بين النصاعة والقتامة، بين الجسدى والسياسى، بين الإنسانى والطبيعى، بين المادى والروحى. إنها ثنائيات مضادة متداخلة دالة. على أنها لغة تؤكد التنوع والتناقض والتفاصيل فى كل شئ. كأنها عملية إحصائية لتعدد وتكاثر وتفارق الأشياء وتنوع صفاتها. فأين الجليوى هذا المستبد المستغل – على سبيل المثال «تروى زرعه من ماء الخابور. ومن الخابور يشقى طرشه وحلاله وحرامه. للناس يبيع ماء الخابور بيعا. وهو أيضا يحول ماء الخابور الى أشياء. يحولها الى ألوان، الى أصباغ، الى ثلج، الى بوظه، الى كازوز، الى سبيرتو، الى كحول، الى حنطة، الى شعير، الى مغر، الى دهون، الى فجل، الى شوفان، الى عدس، الى شوربا، الى مرق، آه، الى مرق، المرق، المرق الدهين والفضّى اللمّاع المفلفل المبهر المبخّر باستمرار. مرق روح الدجاج والبصل والقراص. ذلك كله: الماء. الماء المنشور، أو الماء المنثور. الماء المعبأ أو الماء المخبأ. الماء فى قدور، فى أحواض. فى زجاجات، زجاجات طويلة، مربعة، مستديرة، مضلعة، ذات حنايا أو زوايا أو بلا أركان. زجاجات قعورها نازلة أو مرفوعة. قواعدها بارزة أو خفية. عنقها طويل أو قصير أو لا عنق لها على الإطلاق. لكل كائن مشروبه، لكل مشروب وعاؤه. لكل وعاء شكله. والكل ماء! ماء يحوى ماء. يحوى ماء. ومن يملك يشترى به ماء؟ ماء الخابور الداشر فى الفضاء».

إنه عالم متشظ – كما ذكرنا – بتفاصيله وتنويعاته المختلفة ومترادفاته وثنائياته ومفارقاته اللغوية المضادة والفاجعة والموحية والدالة. ولكنه رغم تشظيه وتنويعاته يثير حسا كليا تاريخيا ضبابيا غامضا. ولكن فى داخل هذا العالم المتشظّى المتداخل المتشابك الكلى، تخترق لغته السردية المسترسلة، بين حين وآخر، لغة أخرى لعالم أخر مغاير. تخترقه لغة عقلانية متسقة مرصوفة تصوغ وتبلور عالما من المفاهيم والقيم والقضايا العامة، أو ما يمكن أن نسميّه بجوامع الكلم، وهذا مايشكّل ازدواجا فى بنية الرواية – وهو ازدواج يختلف عن الازدواج الذى قرأناه فى روايات صنع الله ابراهيم: «تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس» و«ذات». فهى ليست ذكريات أو تضمينات نصيّة مستمدة من نصوص أخرى، ولاتكاد تقيم توازيا موضعيا منطقيا مع السرد الروائى الذى تخترقه، وإن استطعنا أن نكتشف هذا

التوازى الموضعى بشكل غيرْ مباشر. وهى اختراقات لغوية فكرية مبلورة تكاد تشكل بنية مستقلة عن بنية السرد الحسى الملموس العام فى الرواية، وإن تكن فى الحقيقة تحمل الدلالة العامة للرواية وتعمقها وتغذّيها بدلالاتها الجزئية المتناثرة عبر الرواية كلّها. وهى على تنوعها تؤكد – فى جوهرها – الدلالة العامة للانخلاع عن كلِ ماهو سائد ثابت، سواء كان مفاهيم أو قيماً. لنقرأ – على سبيل المثال – هذا النصّ الذى يحدد موقفا من الأخلاق السائدة: «لا تقوم علاقة حسية على أساس أخلاقى، والعكس ليس صحيحا» ص ٣١. ولنقرأ كذلك «المأساة أنك لاتزال ترث وضعك الإنسانى مبنيا على أسس أخلاقية، أسس تتمركز بدقة وصرامة حول أخلاق الخضوع. الخضوع للرب والأب والسلطة. وبما أنها ليست بالضرورة أخلاقك الشخصية، فإن أى بناء يبنى عليها بما فيها ذاتك سرعان ماينهار (...) الأخلاق دائما استبدادية، إما أن تكون أنت لها أو تكون هى عليك» ص ٤٠ – ٤١. وهى فى جوهرها كذلك دعوة للانخلاع عن كل نظام. لنقرأ هذا النص الآخر «لم أخلق لهذا الانسجام. خلقت لأبقى خارج كل نظام» وهى دعوة واضحة حاسمة للقطيعة مع السلطة يقول: «أفضل الطرق لاقتراف القطيعة، القطيعة النهائية التى لايمكن لأحد بعد الآن استيعابها: القطيعة بين الرعية والراعى» ص ٢٠٣، بل هى دعوة الى القطيعة المطلقة، يقول «الآن، صرت غريبا غربة مطلقة. هناك.. لم يعد موجودا، وهنا.. لست عندى» ص ٨٠ ويقول : «لايهمنى أن أكون أكثر سعادة، ما يهمنى أن أكون أكثر جذرية» القضية اذن ليست مجرد تغيير إدارى، بل هى تغيير جذرى شامل للمنظور كله. يقول «فجأة بدا الأمر واضحا وخطيرا. كان علىّ أن أبحث عن منفذ تاريخى. لا كما سبق أن فعلت عن منفذ إدارى. ومع أن ذلك يتطلب قلب المنظور كله، إلاّ أنه منذ وعيته لم يعد له بديل» ص ٤٠ ويقول «القطيعة لها طعم الحياة والانصياع له طعم الموت».

إن هذه الجمل الفكرية المبلورة تخترق السرد الروائى المتدفق المتشابك وتعمق وتغذى دلالته – كما ذكرنا – دون ار تباط منطقى موضعى مباشر. ولعلنا نجد فصلا هو الفصل الخامس من الرواية يبدأ بعدد من جوامع الكلم هذه. وقد لانجد علاقة مباشرة بين هذا المدخل الفكرى الخالص للفصل، وبين أحداثه السردية، وإن وجدنا هذه العلاقة فى المجرى العام للرواية. ولهذا لاتشكل هذه العبارات الفكرية توازيا منطقيا مع السرد الروائى، بل لعلها لاتشكل كذلك علاقة منطقية مع البنية الحدثية للسرد الروائى الذى يصدر عن طفل يتطور ويكبر ويتكون وينضج عبر الرواية. فهذه العبارات أكبر منه وأعمق من أن تكون قد تبلورت فى وجدانه، وإنّما هى تشكل فلسفة خليل النعيمى المؤلف الذى يكتب سيرته الذاتية، وهو فى مرحلة نضجه الفكرى الذى تعبر عنه هذه العبارات الفكرية المبلورة المسكوكة الناضجة. ولهذا ففى إطار نسق روائى تقليدى قد تعدّ هذه العبارات متناقضة تناقضا صارخا مع حدود وعى السارد فى الرواية. ولكنها فى هذا النسق الروائى تشكل سمة من سمات حداثيته.

ولهذا فالرواية لاتعبر فقط عن ازدواجية بين السرد الحسى الملموس الروائى وهذه العبارات الفكرية المجردة التى تخترق هذا السرد الروائى، بل تشكل كذلك ازدواجية أخرى بين زمن الوعى الذاتى ومستواه فى هذا السرد، وزمن الوعى الموضوعى فى هذه العبارات الفكرية. وبهذا السرد الروائى غير التراكمى، وبهذين الازدواجين فى بنيتها بين الذاتى والموضوعى، بين الحسى والفكرى، تتمرد رواية «القطيعة» تمرداً مزدوجا على البنية الروائية الكلاسيكية، وتشكل ببنيتها نفسها دلالتها الكلية، التى تتمثل فى القطيعة التى هى عنوانها وفلسفتها الفنية والدلالية معا.

على أن هذه الرواية لاتستقر حتى عند هذه الدلالة وهذه الفلسفة، بل لعلها تنبض بأزمة كتابتها نفسها. إنها تسائل نفسها دائما، وتتشكك فيما تكتب. يقول: «أحس أن رأسى يابس، ومع ذلك أريد أن أحكى. أن أحكى ما مضى. ولكن أى ماض؟ هذا؟ أو ذاك؟ الآخر؟ ذلك كله زيف مطلق وتفسير ملفق لذهنية أكثر تلفيقا من التفسير. لماذا هذا الهذر إذن؟ لماذا هذا الهدر؟» ص ١٠٥ ويقول : «أين هذه اللغة الحسية القاصمة التى ثرثرت عنها كثيرا؟! ولماذا يغدو الكلام مبتذلا منذ أن يصير مكتوبا؟ أية رقابة حمقاء تشل قدرتنا النقدية وتحيل اضطرابنا الحميم الى إشارات؟ ولم نعيش شيئا ونكتب شيئا أخر» ص ١٠٥ - ١٠٦. ولهذا تنتهى الرواية بالتساؤل عن «من أنت خليل النعيمى؟ من أنت؟» إنه ليس تساؤلا عن شخص أو عن فكر أو عن هوية فحسب، وانما عن الكتابة كذلك. وهو انتقال بالسيرة الشخصية من «الأنا الذاتية» الى «الأنا الموضوعية».

إن رواية «القطيعة» تمثل مرحلة مغايرة فى الرواية العربية المعاصرة. لاتكتب لتحكى، أو لتصف أو لتسلى أو لتعظ أو حتى لتنتقد، بل لتنقض ولتهدم، ولتسعى لتحقيق تغيير جذرى والقطيعة مع كل ما هو سائد فى الرؤية والفكر والقيمة والبنية الأدبية. وهى لاتسعى بكتابتها الخشنة المكدسة المتشابكة الى إقامة بنية جميلة بل الى إقامة بنية مغايرة مقلقة محرّضة الى التجاوز. ولهذا قد يصدق عليها هذه التفرقة التى ميز بها كانط بين الجميل والجليل. فهى ليست الكتابة الجميلة المتسقة والمحددة العناصر التى تثير الاحساس بالمتعة، وإنما هى الكتابة الغامضة الضبابية التى تثير الإحساس بالرهبة والعذاب قبل الإحساس بالمتعة، على حد تعبير المفكر الفرنسى ليوتار تفسيرا لحركة ما بعد الحداثة. ولست أعنى بهذا أن رواية «القطيعة» تنتسب الى حركة مابعد الحداثة. قد نجد فيها بعض قسمات هذه الحركة من رفض للنسق الثابت المستقر فى مختلف التجليات الأخلاقية والمجتمعية والفكرية والقيمية عامة. على أن حركة ما بعد الحداثة كما يعبر عنها ليوتار كذلك تتضمن لحظة ما قبل الحداثة، أى تتضمن لحظة الانتقال من حالة ما قبل الحداثة - أى الكلاسيكية - الى حالة الحداثة نفسها، ولكن دون أن تنتقل الى خالة الحداثة، بل تظل لحظة انتقال

متصلة معلقة، فلا تستقر أبدا على حال غير حال الرفض والتجاوز المطلقين والقطيعة المتصلة، أى ضد كل استقرار وكل مؤسسة.

وهذا ما قد يسم ما بعد الحداثة – فى تقديرى – بطابع العدمية، على أن ما استشعره من نبض وهمّ اجتماعيين، ومن حسّ تاريخى كلّى في رواية القطيعة يجعلنى استبعد نسبة هذه الرواية الى التيار الأدبى لما بعد الحداثة. على أنه ليس المهم نسبة هذه الرواية الى هذا التيار أو ذاك لهذه الحركة أو تلك، فما أكثر الاختلاف اليوم فى تحديد معالم المدارس الأدبية، وإنما المهم هو أن رواية «القطيعة» تعدّ إضافة غنية متميزة يضيفها الجراح الماهر والأديب السورى المتميز خليل النعيمى الى الرواية العربية المعاصرة.

ثالثا

تطبيقات نقدية

ب - بين الخمسينات والسبعينات



«الأنفـار» لـ محمد صدقى*

لم يعد الأدب صناعة يجيدها حملة الشهادات المتوسطة والعليا، وخريجو المدارس والجامعات من أبناء الطبقة الوسطى..

حقاً، لقد نهضت الطليعة المثقفة من أبناء هذه الطبقة بمسئولية ثقافتنا الوطنية ما يقرب من قرن ونصف قرن، وأضافت.. ومازالت تضيف – فى أمانة وجد – قيما مشرقة فى الفكر والأدب والفن الى وجداننا القومى، بل وتقف طائفة منها من أكفأ أبناء وطننا معرفة واقتداراً وإخلاصاً على رأس الحركة الثقافية فى مصر والعالم العربى كله..

إلا أنه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، أخذت بلادنا ترتفع الى مستوى جديد من التطور السياسى والاقتصادى والاجتماعى، وتتحرر من كثير من القيود التى كانت تعرقل نموها، وتستقل عن تبعيتها لنفوذ الدول الاستعمارية..

وخلال هذه السنوات الأخيرة... برزت الطبقة العاملة المصرية كقيادة حقيقية، ذات أثر فعال فى الحركة الوطنية، بعد أن احتجزتها المؤامرات عن حمل هذه الرسالة فى صورة جدية منذ عام ١٩٢٤.

ومع هذه المرحلة الوطنية الجديدة، نضج فى الطبقة العاملة طليعة جديدة من الكتاب، كما نضج كذلك اتجاه جديد فى الادب...

وكانت الطليعة الجديدة من الكتاب. إما من أبناء الطبقة الوسطى الذين ينتسبون انتساباً فكرياً وسياسياً الى الفلسفة العلمية التى تتسلح بها الطبقة العاملة... وإما أبناء حقيقيون من الطبقة العاملة نفسها... ممن يشاركون بالفعل فى الإنتاج وفى الصناعة... صناعة النسيج والسباكة والبرادة واللحام وغيرها من الصناعات الخفيفة.

ومع ازدياد الحركة الوطنية تطوراً ونمواً وتمايز الطبقة العاملة كقيادة فعالة فى نضالنا الوطنى والاجتماعى... أخذت هذه الطليعة من الأدباء سواء الذين ينتسبون منهم انتساباً فكرياً الى الطبقة العاملة أو أبناؤها الحقيقيون، يزدادون كذلك نضجاً... وأخذت قدراتهم الإبداعية تعمق وتمتد...

* هذا المقال هو المقدمة التى كتبتها لمجموعة قصص الأنفار لمحمد صدقى. ولقد انتهيت من كتابتها يوم ٢٢ يوليو ١٩٥٦. ولعل هذا التاريخ يفسر الطابع الغالب عليها.

بعضهم وجد السبيل إلى الشهرة فأصبح من مقومات الحركة الأدبية فى مصر والبلاد العربية مثل : يوسف إدريس، وصلاح حافظ، وعبد الرحمن الشرقاوى، وعبد الرحمن الخميسى، ومحمد صدقى، وعشرات غيرهم وبعضهم ماتزال تحتجز إنتاجهم الجديد الحوائط والعقبات، وأذكر أن أديباً من أبناء الطبقة العاملة قد دفع الى منذ أسابيع مقالا معداً للنشر فى مجلة «صوت العامل» وهى مجلة حائط للنقابة العامة لنسيج مصر... فتبينت أن المقال تحليل عميق للمدارس الأدبية المختلفة كالطبيعية والواقعية والرومانطيقية، ولدلالتها الإجتماعية... وعلمت أن فى هذه المجلة الحائطية صراعا فكريا حاداً حول بعض المفاهيم الأدبية وأدركت أن معركتنا النقدية غير منعزلة عن الجماهير كما يزعم بعض الأدباء... بل إن مصطلحاتنا أصبحت مفاهيم عادية يستخدمها أبناء الطبقة العاملة فى التعبير عن أفكارهم فى بساطة ويسر وصدق... وأدركت كذلك أن المعركة النقدية فى الأدب هى نافذة نطل منها على المعركة الفكرية – عامة – فى حياتنا الاجتماعية الراهنة... وقرأت مع المقالة التحليلية مقالات أخرى سياسية... كما قرأت القصة القصيرة، بل والرواية الطويلة التى تنشر مسلسلة فى صوت العامل... وأحسست حول هذه المقالات والقصص جماهير تعد بالآلاف يشاركون فى نقد المقالة النقدية والسياسية، وفى تذوق القصة، وفى دراسة الأفكار الجديدة... لمست عالماً زاخراً بالجهود والكفاءات التى تصب فى ثقافتنا الجديدة خصوبة لم نكن نعرفها من قبل... وسعدت بأسماء أدبية لا تعرفها مصر «الرسمية بعد»... ولا تعرفها الجرائد والمجلات العامة... ولكنها أسماء تتحمس لها الطبقة العاملة، وتتذوق أدبها فى إعجاب وإعزاز...

سعدت بمعرفة محمد البراد.... وعطية بخاتى... وعشرات غيرهم من أبناء هذه الطبقة الصانعة للحياة... والتى تشارك اليوم فى إضافة صفحات جديدة مشرقة الى تراثنا الثقافى الوطنى....

ولاشك أن هذه الظاهرة لاتقتصر على مصر بل تشمل بقية شعوبنا العربية... وأذكر على سبيل المثال الأدبيب اللبنانى الكبير محمد ابراهيم دكروب... الذى يعد اليوم من طليعة كتاب القصة الواقعية فى شرقنا العربى... إنه ابن من أبناء الطبقة العاملة اللبنانية... انتهى الى مهنة الكتابة بعد مرحلة طويلة من العمل اليدوى... وهو يمثل الوجه المشرق الجديد لطليعة الطبقة العاملة فى لبنان... وماتضيفه الى التراث اللبنانى العربى عامة من خصوبة وحيوية...

والأدب الذى تحمله الى تراثنا هذه الطليعة الجديدة أدب واقعى ينبع من حياتها

العاملة المنتجة، وينبثق من نضالها اليومى، وكفاحها الوطنى، وهو لا يستعير أبطاله وحوادثه، ولا يصطنع قيمة وأجواءه وإنما هو أدب ينبثق انبثاقا مباشراً من الحياة، يحمل خلاصة تجاربها... خلاصة مايدور فى أعماقها من صراع خصب من أجل توسيع آفاق حياتنا الإنسانيةودفعها الى الأمام...

حقاً، لقد برزت بالفعل الطبقة العاملة العربية وبرزت معها قيادتها المستنيرة، وبرز أدبها، وتمايزت فلسفتها الإجتماعية التقدمية...

وإن هذه المجموعة القصصية التى أقدمها، إنما هى جزء من هذه الحقيقة الكبيرة... فهى بحق إحدى الطلائع الأدبية لطبقتنا العاملة...

وإذا كان محمد صدقى لايعمل اليوم بيديه... ولا يقف أمام نول من الأنوال... أو فى ورشة من ورش السباكة والبرادة وإنما يعمل صحفيا وكاتباً... إلا أنه يرتبط بالطبقة العاملة المصرية بأكثر من رباط... فهو أولا قد اشتغل طرفا من حياته عاملا... ومارس كثيراً من المهن وكافح بين صفوف طبقته كفاحا نقابياً، واعتقل وسجن باسم هذه الطبقة وباسم طليعتها... ولم يتخل حتى اليوم عن إيمانه العميق بالفلسفة العلمية التى ترتبط باسم هذه الطبقة...

أذكر اننى التقيت بمحمد صدقى عام ١٩٥١ ...

التقيت به فى غمرة من الأحداث الوطنية والاجتماعية...

التقيت به فى الظلام الكثيف الذى كان يضطر إليه الوطنيون أحياناً لحماية ما ينونه لبلادهم من عبث الطغاة المستبدين ...

وفى هذه الأيام... كانت بلادنا تزخر بالأحداث الجليلة...

كان شعبنا قد نجح فى أن يطرد الجيوش البريطانية من المدن الكبيرة وأن يدفعه الى التراجع الى قناة السويس... ثم أخذ يستعد لخوض معركة جديدة يتخلص بها نهائياً من احتلاله البغيض... وكان الشعب يتهيأ فى الوقت نفسه لتأمين جبهته الداخلية من طغيان الملك واستبداد كبار ملاك الأراضى...

وهكذا ارتبطت الثورة الوطنى بالثورة الاجتماعية واقتربت لحظة الانفجار...

وكنت ألتقى مع محمد صدقى ككل أسبوع فى انتظام... نتدارس معاً واجباتنا الوطنية والإجتماعية... وما كنت أعرف عن هذا الشاب الأبيض، الممتلىء الجسم، الزاخر بالحماس والتطلع والوعى، ما كنت أعرف له اهتمامات غير الاهتمامات السياسية... ثم عرفت منه ذات يوم أنه كاتب قصة... وأخذت الرابطة بيننا تمتد الى مستوى جديد... وعرفت قصة حياته قبل أن أبدأ فى قراءة قصصه التى أبدعها...

عرفت أنه ولد فى دمنهور عام ١٩٢٧ ... وأن والده كان تاجراً صغيراً، يشق طريقه فى تجارة الموبيليات... وأنه كافح من أجل تعليمه حتى نجح فى إلحاقه بمدرسة التعاون الإنسانى فى دمنهور... لكنه سرعان ما عجز عن مواصلة تعليمه... كما عجز هو نفسه عن مواصلة مهنته... فخرج مع ابنه يعملان معاً فى إحدى محلات النجارة واشتغل محمد صدقى منذ السابعة منجداً ... ونجاراً ... واسترجياً ... لفترة قاربت ست سنوات ... وخلال هذه الفترة ساعده أحد أصدقاء والده على حفظ القرآن حتى تمكن بهذا أن يلتحق بالمعهد الدينى بالاسكندرية.

وانتقلت بهذا حياته الى مرحلة جديدة ...

ترك محمد صدقى الاشتغال بيديه ... وأخذ ينشط بعقله ... وراح يعب من تراثنا الدينى ...

وفى هذه المرحلة الجديدة من حياته برز ميله الى كتابة القصة ... فألف وهو طالب بالمعهد الدينى رواية طويلة اسمها – الخيانة والانتقام – وقام بطبعها على نفقة زملائه الطلبة ومدرسيه ...

ثم ذكرته الحاجة بيديه العاملتين...

واضطر الى الالتحاق بأحد مصانع نسيج كرموز فى فترة مابعد الظهر... إلا أن المصنع استغرقه كاملا... استغرقه بمشاكل زملائه العمال... مشاكلهم النقابية واندفاعاتهم الوطنية...

وترك محمد صدقى المعهد الدينى الى الأبد... واندفع فى الصراع اليومى ... واعتقل فى إضراب عمالى كبير ثم أفرج عنه وإن ظل تحت مراقبة شديدة... حتى أحس أنه يختنق فى الاسكندرية... فلم يجد بداً من الهرب والاختفاء فى قرية الوسط... فى تفتيش الأوقاف بالقرب من دمنهور...

وفى هذه القرية ... أخذ يمارس مهنة جديدة ... فاشتغل لفترة عاملا من عمال مقاومة الآفات الزراعية ... ثم عاد الى دمنهور ...

وكانت حالة والده قد أخذت فى التحسن.. فافتتح محلا لصناعة الكراسى والدواليب ... واشتغل معه محمد صدقى بعض الوقت ثم غادره والتحق بورشة الحاج عثمان التركى للسباكة وخراطة المعادن ولحام الأكسجين فى دمنهور...

وانقضت فترة من الاستقرار النسبى فى حياة محمد صدقى .. وأخذ يتجه مرة أخرى الى القراءة والكتابة..

وفى هذه الفترة التقى بالأديب عبد المعطى المسيرى .. وكان لهذا الالتقاء أثراً حاسماً فى حياته فيما بعد...

وعبد المعطى المسيرى مدرسة فى القصة المصرية..

إنه صاحب مقهى فى دمنهور .. وهو فى الوقت نفسه كاتب قصة، ويعتبر مقهاه معهداً فكرياً أنضج الكثير من أدبائنا المعاصرين من أبناء دمنهور...

وترك محمد صدقى الورشة والتحق بشركة محلات هانو للأزياء .. حتى يجد متسعاً من الوقت للدراسة.. ثم دخل امتحان الشهادة الابتدائية ونجح فى الحصول على الشهادة الابتدائية .. وأخذ يعد نفسه لنيل شهادة الثقافة.. إلا أن عمله فى شركة هانو كان قد أدمجه مرة أخرى فى النشاط النقابى الذى أخذ يستوعب كل وقته.. فأصبح سكرتيراً لنقابة مستخدمى وعمال المحلات التجارية.. وراح ينشط نشاطاً واسعاً لتجميع كافة النقابات فى هذه البقعة فى اتحاد عام لعمال البحيرة حتى نجح بالفعل فى تحقيق ذلك وتكونت جبهة اتحاد نقابات البحيرة... ثم أخذ يتصل بزملائه النقابيين فى مصر والاسكندرية... وبدأ عمله النقابى يستوعب حياته كلها.

وكان العام عام ١٩٤٦ ...

كانت اللجنة الوطنية للطلبة والعمال قد تكونت فى القاهرة ... وأخذت تقود الحركة الوطنية ضد حلف «صدقى – بيفن» وقد وقفت بجانبها أول مجلة فكرية تقدمية هى مجلة الفجر الجديد، وأمام ذلك وقف صدقى باشا يتربص بالحركة الوطنية الصاعدة ...

ونجح صدقى باشا فى البطش بهذه الحركة الى حين ... وتأثرت نقابات العمال فى

دمنهور بانتكاس الحركة الوطنية، وبإرهاب صدقى باشا... فانكمشت، وانعزل محمد صدقى عن الحركة النقابية، وعاد الى كتابة القصة، وازدادت صلته بعبد المعطى المسيرى ومدرسته الأدبية.

ومرت سنوات بطيئة .. لكنها زاخرة بالجهود والمحاولات والإنتاج ... تمكن خلالها محمد صدقى من نشر بعض قصصه فى المجلات اللبنانية، كما أذاعت له محطات لندن وموسكو بعضاً من هذه القصص ...

ثم قرر محمد صدقى أن ينزح الى القاهرة ... ويستقر فيها ...

وفى عام ١٩٥١ جاء الى القاهرة والتقيت به فى الأسبوع الأول من وصوله ...

هذه هى قصة حياة محمد صدقى قبل أن ألتقى به ... سمعتها منه .

ثم تلمستها بعد ذلك فى إنتاجه القصصى ... الذى أخذت أطلع عليه وأعجب به.

ومنذ أن جاء محمد صدقى الى القاهرة ... راح يشارك مشاركة جادة فى الجهود التى كانت تبذل فى ذلك الوقت لتوحيد الجبهة الوطنية ضد القصر الملكى والانجليز...

ثم بدأت المعركة المسلحة فى القنال بعد أن ألغت الحكومة الوفدية معاهدة ١٩٣٦ ... كما بدأت معركة أخرى أقل عنفاً ... معركة داخلية لمؤازرة المعركة المسلحة وحماية ظهرها ...

ونجح محمد صدقى خلال ذلك فى أن يجد عملا فى شركة شملا للأزياء بشارع فؤاد سابقاً ... وكان هذا العمل يقتضيه جهداً يستغرقه من الثامنة صباحاً حتى الثامنة مساء ... وكنا نلتقى عادة فى مقهى بالقرب من شملا ... بعد الثامنة مساء ..

كنت ألتقى به مجهداً.. ممتلئاً بالمرارة .. إلا أن وجدانه يضىء بالإصرار والمثابرة والوعى ...

ونجحت مؤامرات الاستعمار وحرقت القاهرة فى ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ لوقف كفاح شعبنا ... وكانت محلات شملا للأزياء من بين الانقاض ...

وفقد محمد صدقى عمله نتيجة لحريق القاهرة ...

لكنه واصل كفاحه فى دأب ...

واصل كفاحه الوطنى والاجتماعى ... وكفاحه الأدبى كذلك ...

وبدأ هذان الشكلان من أشكال الجهد الانسانى يتعانقان فى قيمة واحدة... فارتبط أدبه بالقضية الوطنية وبكفاح الفئات الكادحة ... وانبثق من جهاده اليومى من أجل وطن مستقل وحياة أفضل ...

واتصل محمد صدقى فى هذه المرحلة بلجنة الفنانين أنصار السلام، وأخذت قصصه تجد مكانها الى النشر فى مجلة القصة، وقصص للجميع، وروز اليوسف، والجمهور المصرى، والكاتب، والغد ...

ثم مرت أيام عصيبة ...

واعتقل محمد صدقى ... مع عشرات الذين اعتقلوا فى ذلك الوقت ثم سجن ... وقدم للمحاكمة وبرىء ... وكانت صلتى به قد انقطعت لفترة طويلة ... لكننى كنت أتابعه من بعيد فى تفاؤل ومحبة ...

ثم التقينا من جديد عام ١٩٥٥ ...

وكان لقاء يحمل أكثر من معنى ...

كانت مرحلة جديدة من البناء الوطنى والاجتماعى ... وكانت جماهيرنا الشعبية قد بلغت مرحلة أكثر نضجاً ووعياً وأصبحت طليعتها المستنيرة أكثر اتحاداً...

وكانت بلادنا قد حققت جانباً أكبر من المكاسب والانتصارات وأخذت تدعم استقلالها وتتخلص من التبعية للاستعمار وتصوغ لها سياسة جديدة تقوم على التصنيع الثقيل وحرية التجارة والسلام. وكان العالم كله يمر فى مرحلة جديدة من التعايش السلمى وتخفيف حدة التوتر الدولى ... وثبات النظم الاشتراكية فيما يقرب من ثلثه ... وبداية تحلل النظم الرأسمالية.

وكانت الحركة الأدبية فى مصر وبقية شعوبنا العربية قد بلغت مستوى جديدا من النضج، وبرزت بالفعل أمام شعوبنا الطليعة الجديدة للأدب الواقعى وتحددت معالمها فى الشعر والقصة.

وكان محمد صدقى قد ترسخت أقدامه كأديب وطنى تقدمى. وكنصير مخلص من أنصار السلام ... وأصبح له وزن فى حياتنا الأدبية الجديدة ...

وفى هذه المجموعة القصصية التى أقدمها تنصهر هذه التجربة الإنسانية العميقة التى تمرس بها وجدان محمد صدقى ... بكل ما فيها من قيم وطنية، وسلامية، وكفاح يومى، ومهنى ...

وهى تعبر فى الحقيقة عن مرحلة من مراحل كفاح الملايين العاملة المنتجة من أبناء شعبنا المصرى...

وعلى الرغم من اختلاف القصص فى هذه المجموعة واختلاف دلالتها الاجتماعية ... وطبيعة أشخاصها ومجال حدوثها ... إلا أن الجانب الأكبر منها يتسم ببعض الظواهر الإنسانية العامة ...

وأول ظاهرة من هذه الظواهر التى تشارك فى إبرازها أغلب هذه القصص ... ظاهرة التساند والتعاطف الإنسانى بين الفئات الشعبية .. وهى ليست مجرد ظاهرة سطحية ... أو مجرد تساند وتعاطف سلبى بليد ... بل هو تساند واع ... خصب .... جاد ....

نتبين هذا التساند والتعاطف بين خليل وزوجته أمينة فى قصة «أمينة» ...

إن خليل إبن من أبناء الطبقة العاملة ... يعمل فى أحد مصانع النسيج فى الاسكندرية ... وهو واحد من النقابيين المناضلين ... وترتكز القصة على أن فريقاً من العمال قد قرر إعلان الإضراب العام فى المصنع حتى تستجيب الإدارة لمطالب العمال ... إلا أن الحدث البارز فى القصة ليس هو الإضراب ... وإنما هو ما ينجم عن هذا الإضراب من شجار بين خليل وزوجته. وإن أمينة تذكر مايصيبها دائما من الإضراب فهى تعرف ماذا يعنى بالنسبة لها قرار الإضراب ... «لن تكون معنا نقوذ آخر الأسبوع ... وسنستدين...»

ولهذا أخذت أمينة صرة هدومها وأخذت معها أولادها الثلاثة وغادرت المنزل ...

لكن الإضراب تحقق ونجح، ثم وجد خليل نفسه كالعادة وراء قضبان قسم كرموز مع زميلين له ...

وبينما خليلى يعانى شعوراً بالوحدة والمرارة ... رأى زوجته أمينة من وراء القضبان تصيح به : «صباح الخير ...» وتؤكد له : ماتحملش هم العيال ... ماتفكرش فى حاجة

تانية ... أمهم واقفة وراك ... إزيك ياخليل ... انت لسه زعلان ... هو أنا من غيرك أعرف أعيش» ... ثم تغادره أمينة بعد أن تركت له - كالعادة دائماً - لفة أكل فيها «رغيفين وسجاير وحلاوة طحينية وزيتون» ...

وفى قصة «بكره» تتابع الطفلة سعاد، وهى تسرق بعض الثمار، من عربة طماطم لبائع متجول. فيقبض عليها الشاويش محفوظ. ولكنه عندما يعرف أنها بنت الأسطى رضوان. وأنه «مابيروحشى الشغل من يوم «رجله مادا‌سها الترام» ... يمسك الشاويش محفوظ بيدها ويطوف بها على بائعى الخضروات المختلفة حتى يجمع لها كمية طيبة منها ثم يمسك بأذنها ويقول لها : «تروحى على بيتكو على طول ... سلميلى على أبوكى ... قوليله بيسلم عليك الشاويش محفوظ». وكان هذا الذى جمعه الشاويش محفوظ للطفلة سعاد... هو ما اعتاد أن يجمعه لزوجته كل يوم ... ولهذا يعود هذه الليلة الى زوجته خالياً... ولكنه سعيد ... يفكر فى سعاد الصغيرة وفى مصيرها غداً ...

وفى قصة «الوابور الجديد» نلمح طرازاً آخر من المساندة والتعاطف بين العمال فى المصنع الواحد ...

نلمحها أولا فى بداية القصة بين خميس وأحد زملائه وهو يقص له قصة حبه وما يعترض سبيل حبه من عقبات ومصاعب ... ثم نتبينها بعد ذلك ... عندما يصاب خميس من الوابور الجديد إصابة قاتلة... ويندفع نحوه زملاؤه يساعدونه ويساندونه ويواسونه ويبذلون كل ما فى وسعهم لنجدته...

وفى قصة «أبو جبل» نجد قرية بأكملها تحتضن بطلا من أبطال ثورة ١٩١٩ وتحميه من بطش السلطات الانجليزية رغم المائة جنيه التى رصدتها الحكومة ومفتش الداخلية الانجليزى لمن يمسكه أو يرشد عنه ... «ولكن أحداً من أهل القرية لم يفعل ذلك ..كلهم كانوا ينظرون اليه بإعجاب ... يحبونه ... ويساعدونه ... على قدر ما يستطيعون ... يأوونه فى بيوتهم ... ويقدمون له الأكل ... فى كل مكان يقيم فيه ... ويتحدثون عنه فى حماس واهتمام ...»

حتى عمدة القرية ... ممثل الإدارة يحميه ويمد له يد المعونة فى الخفاء ...

وذات ليلة ... جاء المأمور والهجانه ومعهم الانجليز، فحاصروا القرية بالرصاص، وأشعلوا النار فى الجرن، وكسروا أبواب البيوت حتى أمسكوه ...

وعندما حدث هذا أحنى رجال القرية رءوسهم فى خجل لأنهم لم يستطيعوا حمايته، ولم تنس القرية السيد «أبو جبل» بل أصبح أسطورة فى حياتها ...

وفى قصة «بابا دح» نجد مظهراً آخر للتساند بين زوجة وزوج سجين ... وفى خطاب تكتبه الزوجة لتبعث به إليه فى منفاه البعيد، تؤكد له فى بساطة ومحبة : «إننا بخير ... أستطيع أن أقول لك أن حياتنا ليست سيئة جدا ... وأننى أستطيع أن أعيش هكذا شجاعة دون أن أندم يوما على إعجابى بك منذ أن عرفتك ... إن والدك يرسل لنا جنيها كل شهر ... والانسان الغريب الذى يصر على أنه أخوك دماً ولحما وعظما يعطينى جنيهين... لقد أصلحت حذاءك ... ركبت له نصف نعل ... وأرسلت بدلتك الكحلية الى الترزى ليقلبها». الى آخر هذه الرسالة الزاخرة بالمعانى البسيطة العميقة الدلالة، والتى تعبر عن التساند بين الزوج والزوجة فى موقف إنسانى مشترك.

ثم لا يلبث طفلها الصغير أن يشارك كذلك فى هذا الموقف بنفسه دون وعى ... فهو فى البداية غاضب على والده لغيابه الطويل .. ولهذا يتهمه بأنه كخ ... بابا كخ ... لكنه سرعان مايتخلى عن هذا الاتهام، ويضيف الى رسالة أمه الى أبيه بأن «بابا دح ...» وبأنه يروح المدرسة ويقول ثلاثة، أربعة، خمسة، سبعة، تسعة، اثنين..

وفى قصة (البقرة) نجد مظهراً آخر للتساند الجماعى بين الفلاحين عندما تسقط فى الساقية، البقرة التى اشتراها عم رضوان من جرجس أفندى .. ولا يبدو سبيل لإنقاذ البقرة غير ذبحها .. ويقترح أحد الفلاحين ذبح البقرة على أن يقوم كل بيت فى القرية بشراء أقة منها، وتجميع ثمنها لعم رضوان.

وفى قصة «بدلة العيد» نلمس تسانداً بين والد وابنه الصغير ... كلاهما يعمل فى ورشة لشقيق الأول.

وذات ليلة بعد تناول طعام السحور، يسمع الابن والدته ووالده يتشاوران فى مسألة إعداد بدلة له بمناسبة العيد .. وهى ليست بدلة جديدة وإنما هى بدلة المرحوم شقيقه، ويمتلىء الابن فرحاً بهذا الأمر رغم معرفته أن البدلة قديمة وأن الأسطى مرسى الترزى سيقوم بقلبها وإعدادها له، وفى هذا اليوم يذهب الوالد وابنه الى الورشة، ويتألم الابن لمرأى عمه يهين أباه إهانة بالغة، ويلمح الابن فتقاً كبيراً فى بنطلون والده بجوار الخياطات القديمة .. فلا يلبث الإبن أن يتسلل عائداً الى المنزل. ليأخذ كتبه الدراسية التى كان قد ربطها بعناية منذ أن طرد من المدرسة، ويسرع بها الى مكتبة الحوفى ليبيعها ويشترى بها

بنطلوناً لوالده بمناسبة العيد.

وفى قصة «الهدوم» نجد تسانداً وتعاطفاً بين الأم وابنها الذى يكافح كفاحاً سياسياً سرياً .. ويمتد هذا التساند الى بقية زملائه فى الكفاح «كلكم كنتم على بالى .. كنت كل ما أسمع عنكم خبر .. أقول إنتو ياترى ياولادى فين».

والى جانب هذا المعنى الخاص من التساند نجد معنى آخر على مستوى جديد هو مستوى التساند بين الشعبين السودانى والمصرى فى الكفاح الوطنى المشترك. ففى قصة الهدوم يقول آدم السودانى لوالدة زميله المصرى «كأنى شفت أمى اللى فى السودان تمام».

كما نلمح هذا المظهر فى المشاركة الكفاحية بين الشعبين فى قصة «النوم» وهى قصة تقع أحداثها فى أحد سجون مصر .. وفى هذه القصة نبصر الزميل السودانى الى جانب زميله المصرى يشاركه عبء الكفاح الوطنى فى رضى واعتزاز.

والى جانب هذه المعانى المتعددة للتساند نلمح فى بعض هذه القصص معنى جديداً فى القصة المصرية ... هو مشاركة الأسرة المصرية مشاركة واعية فى النضال السياسى، وخاصة فى شكله السرى، إلا أن هذا المعنى قد جاء فى بعض هذه القصص غامضاً مبهماً فى أغلب الأحيان...

هذه ملامح عامة لظاهرة التساند والتعاطف التى نتبينها خيطاً موجهاً فى أغلب قصص المجموعة، وعصباً رئيسياً لقيمها الإنسانية...

والى جانب هذه الظاهرة، نجد ظاهرة أخرى أقل شيوعاً من الظاهرة الأولى إلا أنها تتسق مع الطبيعة الإنسانية العامة لهذه القصص.

هذه الظاهرة هى ظاهرة الحرص على التمتع بالقيم الإنسانية المشرقة، والفضائل الغالية كالأمانة والشرف، والحب.

ولهذا نستشعر فى أكثر من قصة كفاحاً وجهداً صادقاً يبذله أناس بسطاء من أجل الحب، ومن أجل الفضيلة..

ففى قصة «تحلم بالحب» نعجب بهذه البقية الباقية من الخجل الإنسانى الأصيل يترقرق فى قلب سعدية التى تبيع جسدها فى كوم بكير حى المومسات فى الاسكندرية.. إنه «خجل لم تشعر به منذ زمان بعيد» كانت تضطرب فى خجل لأول مرة منذ سنين .. «هذا

الاحساس الساذج الذى كانت تظن نفسها قد نسيته بعد أن علمتها الحياة هنا فى كوم بكير ألا يعبث بعواطفها أحد» فراحت تمارس هذا الإحساس بالخجل أمام زبونها الجديد أحمد، فتخفى صدرها عنه، ويحمر وجهها أمامه، إنها بقية من إنسانيتها الكبيرة التى خلفتها منذ أن هربت من بلدتها وأسرتها، واحتضنتها محطات كثيرة، وبلدان عديدة.. حتى انتهى بها المطاف الى كوم بكير.

إن جسدها مايزال به بقية من كرامة وعزة. إنها ماتزال تحن الى حب حقيقى، حب يطهر جسدها ونفسها ويضيء حياتها الذليلة.

وفى قصة «فى الأوتوبيس» يستمتع سالم افندى الموظف الصغير فى أول يوم من أيام الشهر بإحساسه «بأنه رجل شريف .. إنسان» فعلى الرغم من أن مرتبه كادت أن تستنفده الديون، وعلى الرغم من أن الكمسارى لم ينتبه إليه منذ ركوبه فى الأوتوبيس، إلا أنه أصر على أن يدفع ثمن التذكرة، حتى ولو أداه ذلك إلى أن يبتعد عن محطته التى كان ينزل فيها عادة، ولكنه ينزل فى المحطة التالية بعد أن دفع ثمن التذكرة، ويعود الى منزله سعيداً مبتهج النفس يمارس إحساساً رائعاً بأنه إنسان شريف أمين.

وإلى جانب هذه المعانى المشرقة فى العلاقات الانسانية. معانى التساند والتعاطف والجهد المبذول من أجل الحب والفضيلة، نلمس معنى آخر لعله أن يكون قطباً موجهاً للمعانى التى ذكرناها.. ذلك هو الصراع.

والصراع ظاهرة طبيعية فى كل حدث من الأحداث .. إلا أن دلالة الصراع، ووظيفته تختلف من حدث لآخر، ومن قصاص لآخر.. وفى هذه المجموعة من القصص لا نلمس الصراع موقفاً شخصياً .. أو مزاجاً منحرفاً عصبياً، أو حدثاً جزئياً، أو مصادفة، بل نلمسه صراعاً إجتماعياً عميق الجذور، صراعاً بين فئات اجتماعية، وطبقات، ومصالح متضاربة، صراعاً بين أفكار وقيم، ينبثق من حياتنا الاجتماعية.. وهو صراع لا يفتعل النهايات السعيدة، ولا يسارع الى فرض الخواتيم المشرقة، وإنما هو صراع ناضج حى، تلمع فيه كافة جوانب الحدث، ويطل دائماً على أفق ممتد فى يسر وصدق، ولا يتحقق هذا الصراع الاجتماعى عن طريق أفكار ذهنية مجردة، وإنما بصورة ذاتية عن طريق أشخاص حقيقيين، وكائنات بشرية سوية، ومواقف جادة لا افتعال فيها تزخر بأناس حقيقيين من لحم ودم من أمثال أبو الغيط وأبو جبل وسعاد وسعدية وأمينة وخليل وآدم وعشرات غيرهم ممن ينتسبون بحق الى حياتنا الاجتماعية، ويكونون نسيج مجتمعنا المصرى وهو صراع من

أجل مطالب مهنية كما فى قصة أمينة .. أو هو صراع ضد المستعمر والسلطة الإدارية كما فى قصة أبو جبل .. وهو صراع ضد غطرسة كاتب الحسابات كما فى قصة الأنفار .. وهو صراع سياسى سرى كما فى قصة الهدوم والنوم.. وهو كفاح بين المواطن الفلاح، وبين السلطة التنفيذية كما فى قصة الحمار. وهو صراع طبقى واضح كهذا الصراع بين ابن الزعبلاوى العربجى وسميرة ابنة الطبقة الارستقراطية كما فى قصة حياتنا لها رائحة. وهو صراع بين العمال من ناحية، وصاحب العمل ووابوره الجديد من ناحية أخرى كما فى قصة الوابور الجديد. وهو صراع ضد الاستغلال والاسترقاق الجسدى كما فى قصة «تحلم بالحب» صراع بين سعدية والمعلمة بامبا المغربية، ثم هو صراع ساذج بين عوضين المواطن الصعيدى الذى جاء الى القاهرة يبحث عن عمل وبين إجراءات التحرى التى تفرضها السلطة التنفيذية.

وهو صراع لايفضى فى أكثر الأحيان الى نتيجة حاسمة محددة، ولكنه يكتفى بالكشف عن القوى المتصارعة وعن اتجاه الصراع.

ففى قصة «عوضين» ينتهى الحدث بأن يخرج عباس من السجن بعد أن حمله عوضين أمانة البحث له عن ولد عمه صالحين فى وكالة البلح ليبلغه أن عوضين ابن بنت أخته «ماسكينه تحرى، وعايزك تيجى تخلصه بس، وحيرجع تانى ... حيرجع تانى للصعيد».

وفى قصة الأنفار ينتهى الحدث بغناء جماعى يملأ به العمال الزراعيون الفضاء مطالبين فيه بالعدالة.

وفى قصة «الحمار» يعود علوان الى قريته دون أن يتمكن من علاج نفسه فى مستشفى البندر، إلا أن السلطة تأخذ منه حماره فى طريق عودته لتعالجه فى الشفخانه ... ويعود علوان الى قريته وهو يشعر شعوراً غريباً «كان يود من أعماقه أن يفعل شيئا ... لو يستطيع أن يضرب أحداً مثلا من الناس» إنه شعور عميق بالرغبة فى التمرد والثورة. إلا أنه شعور غامض لايجد له المتنفس السليم. وفى قصة «أمينة» ينتهى الحدث بزيارة أمينة لزوجها فى السجن وتقديمها ربطة من الحلاوة الصحينية والجبنة والعيش والسجائر والزيتون.

وفى قصة «الهدوم» ينتهى الحدث بتحديد موعد ثورى.

هكذا تنتهى أحداث القصص جميعاً بنوافذ مطلة على إمكان وفعل، ونلمح فى

بعض القصص كلمات غامضة تشير الى مشاعر غامضة تعتلج بها نفس بطل القصة كما رأينا فى نهاية قصة «الحمار» وهى كما ذكرنا تعبير عن رغبة فى التمرد... إلا أنها رغبة لم تتخذ بعد شكلا منتظماً من التوعية والتعبير.

هذه هى الخطوط العامة لبعض المعانى الاجتماعية التى تبرز خلال هذه المجموعة من القصص، والتى ترتبط أساساً بأفراد من الطبقة العاملة والفلاحين وأصحاب الحرف الصغيرة والمثقفين الثوريين.

وبهذه المعانى الاجتماعية تعتبر هذه القصص من طليعة أدبنا الواقعى الجديد.

فهى بهذه المعانى الاجتماعية تحمل رؤيا واضحة تشير الى الغد، وتتضمن صراعاً خصباً يفضى بالضرورة الى تطور وتقدم، وليست واقعيتها لارتباطها أساساً بأفراد من فئاتنا الشعبية الكادحة، وإنما لاحترامها لما فى واقعنا من حركة، واتجاه، ونمو، ولعدم جمودها عن زاوية مقفلة من زوايا الرؤيا الاجتماعية .. إنها تبصر بالواقع فى حركته وتعى بما يصطرع فى صدره من عوامل دفع ونكوص، وتستبصر بالفشل كما تشير الى النجاح، إلا أن الفشل فى واقعها ليس فشلا مطلقاً كما أن النجاح ليس نجاحاً مطلقاً كذلك، وإنما هى عملية صراع ومجاهدة فى حدود الممكن .. وفى المستوى الذى يتفق مع ملابسات حياتنا،

إن «سعدية» المومس تجاهد لامن أجل الثروة، وتحلم لا بالقصور وإنما تتطلع الى الحب، الحب الإنسانى البسيط وبقية أحداث القصص وأبطالها تماماً مثل سعدية محرومون مكافحون ...

إن واقعية هذه القصص فى حركة الواقع الذى تعبر عنه وفى خصوبة المجاهدة والتفاؤل والإصرار التى تتوج نهايتها.

إلا أن هذه القصص تتعثر أحيانا فى بعض المآخذ التى تكاد تصيب – فى بعض الأحيان – مضمونها الاجتماعى المشرق .. وأبرز هذه المآخذ جميعاً ما تتميز به بعض القصص وجانب كبير من مواقفها وأحداثها من نزعة خطابية .. بل يكاد يقوم البناء الفنى لبعضها. يقوم أساسا على التحمس العاطفى الذى يكاد يخلخل البناء الفنى ويخفت معالم شخصياته .. وقصة «حياتنا لها رائحة» من أبرز الأمثلة على ذلك.. فالحدث معروض فى حدود انفعالية خطابية غير مقنعة أحيانا، بل قد تؤدى بالكاتب الى التورط فى أحكام عامة

مجردة تحيل القصة الى موعظة أو وثيقة اجتماعية تحليلية .. ففى نهاية قصة «حياتنا لها رائحة» يحدثنا ابن الزعبلاوى العربجى عن قصة زواجه من سميرة ابنة التركى ذى الشوارب الفضية ثم عن تطليقه لها بعد أربعين يوما. لماذا؟..

هنا ويندفع الكاتب الى تقديم الوثيقة الاجتماعية فى صورة خطابية عالية الرنين «لأننى لم أستطع أن أتجرد من رجولة ابن العربجى فرفضت أن أراها بعينى غارقة فى مباذل الطبقة التى أقحمت نفسى عليها، تعرض حسنها وفتنتها للسادة الكرام أشم رائحة الدنس. وأرى بعينى العفونة، ثم لا أستطيع الكلام» الى آخر هذه الأحكام العامة التى كان من الأفضل فنيا أن تسلك مسلك السرد القصصى لو استأنى الكاتب ووهبها شيئا من العناية .. وتنتهى هذه القصة نفسها بصراخ عاطفى حاد، صراخ لفظى لا يستقر فى نفوسنا منه صدق موضوعى.

ونلمس هذه الخطابية نفسها فى بعض القصص الأخرى مثل قصة «النوم» وإن تميزت هذه القصة الى جانب ذلك باحتوائها على معلومات غامضة لأنها ترتبط بأشكال من المقاومة السرية دون بيان لها فى داخل القصة.

ونلمس هذه الخطابية كذلك فى نهايات بعض القصص كنهاية قصة «الحمار»، ونهاية قصة «بكره».

ولعل منشأ هذه الخطابية الحماس السياسى الذى يرتعش به وجدان الكاتب، والذى يقتحم عمله الفنى ويبرز فيه جهيراً خطابياً.

والواقع أننى لمست هذه الظاهرة نفسها فى صورة متضخمة للغاية فى أغلب المحاولات التى قرأتها للأدباء الناشئين من أبناء الطبقة العاملة .. وهى ظاهرة موقوتة بغير شك، تتفق مع المرحلة التعليمية الأولى التى تستهلها الآداب الجديدة عادة عند انبثاقها من فئات ليس لها تراث سابق فى هذا المجال، إلا أن الممارسة والنضج الاجتماعى كفيل بأن يخفف من حدة هذه التعليمية الطاغية فى القصة العمالية، ويرفع من مستواها الفنى.

ومن المآخذ التى لمستها فى هذه المجموعة من القصص بعض النهايات التى أقحمت اقحاما على أحداثها، وقصد بها أن تقوم بدور النهاية القصصية التقليدية دون منطق يبرره النسيج الإنسانى العام للقصة... ونهاية القصة ليست خاتمة للحدث، وإنما هى اكتمال لمرحلة من مراحله وتتويج له وليس من اكتمال الحدث أن يتزوج البطل أو يموت ومن

الممكن أن يتم اكتمال الحدث دون هذه الوقائع الحاسمة، ودون الفواجع المثيرة.. إنما يتم الحدث ويكتمل، ببروز صورته ووضوح مايتضمنه من صراع واتجاه .. فمثلا قصة «البقرة» يموت عم رضوان فى نهايتها من كثرة الأكل.. لماذا .. وأى معنى لهذه النهاية.. إنها لا تضيف جديدا الى نسيج القصة، ولا تتوج أحداثها بمنطق إنسانى حقيقى .. بل لعلها تطمس المعنى الحقيقى للقصة وتشغل القارئ بمعنى دخيل، اللهم إلا إذا قصد بهذه النهاية أن نستخرج عظه أو ننتهى الى سخرية.. وهذا غير سليم فى رأيى.. ففى الريف لا يموت الناس من الأكل.. وقصة البقرة لا تقتضى حوادثها أن يموت صاحبها من الأكل. ولا أن يقال لنا إنه عندما شبع مات .. فليأكل عم رضوان حتى يمتلئ. ثم فليضحك ملء فمه أو فليبك ملء فؤاده، وليتأمل فى فزع أو فى تهكم غده الذى لن يستطيع فيه أن يأكل.

إننى لا أفرض نهاية لقصة وإنما أرى أن النهاية ليست خاتمة حاسمة أو فاجعة مثيرة. وإنما هى اكتمال لمعنى تنسجه القصة خلال أحداثها الداخلية.

وكذلك نهاية قصة – الخوف – إنها نهاية لبقه حقا.. مثيرة حقاً ... لكن ينقصها الصدق الإنسانى البسيط.

ومن المآخذ الجزئية كذلك التى آخذها على بعض هذه القصص أن بعض صورها ينقصها التجانس. ويتحقق هذا بصورة خاصة فى قصة الأنفار .. فاحداث القصة وأبطالها ومشكلاتها توحى بجو الريف المصرى فى شمال الدلتا.. على حين أن الأغنية الأخيرة التى انتهت بها القصة تنبع بوجه خاص من الريف المصرى فى الصعيد.

ولكن على الرغم من هذه المآخذ العامة والجزئية التى استشعرها فى هذه المجموعة من القصص المصرية ... فإن هذا لا يعنى الغض من قمتها وما تستحقه من تقدير ...

إنها تعبر عن مرحلة من مراحل نمو القصة العربية فى اتجاهها نحو الواقعية ... فى حملها لرسالة الإنسان والتقدم والسلام .. فى تعبيرها عن كفاح الطبقات الشعبية الكادحة من عمال وفلاحين وفئات صغيرة ... تعبيراً فيه جانب كبير من الصدق والاقتدار...

إن هذه المجموعة من القصص المصرية ليست من إبداع محمد صدقى وحده ... بل هى ثمرة سنوات خصبة من الكفاح الوطنى والاجتماعى لجيل واع من شباب مصر ... شارك جميعا فى الإبداع ... وتطوير القيم ودفع المواكب المظفرة ... ولهذا فهذه القصص

جزء عزيز من معركتنا المتصلة من أجل السلام والتقدم والرفاهية وجزء من تراثنا الجديد...

وبفضل المثابرة الواعية التى يبذلها محمد صدقى ... وبفضل التصاقه الدائم بجماهير شعبنا ... وبفضل تمرسه الذى لا ينقطع بخبرة هذه الجماهير وانفتاح صدره لمشاعرها ... وارتباطه بحركتها الآملة العاملة المنتجة، وطليعها المستنيرة. وأستيعابه للتراث الإنسانى المتجدد ستنفتح أمام هذا الأديب آفاق جديدة دائما من الوعى والنضج والإبداع ... وسيتبوأ مكانه اللائق به فى تاريخ القصة العربية...

ألوان من القصة المصرية

فى عام ١٩٥٦ صدر كتاب عن دار «النديم» بالقاهرة بعنوان «ألوان من القصة المصرية». والكتاب يضم طائفة كبيرة من القصص القصيرة المصرية لأبرز كتاب القصة القصيرة آنذاك على تنوع واختلاف مواقفهم الفكرية، ومستويات كتاباتهم الأدبية. وقد كتب الدكتور طه حسين مقدمة قصيرة عامة، لهذه المجموعة القصصية. وقمت من جانبى بكتابة دراسة مستفيضة لها فى نهاية الكتاب. ولقد حرصت على أن أضم هذه الدراسة الى مقالات مرحلة الخمسينات فى كتابنا هذا، لانها فى الحقيقة تكاد تمثل تمثيلا دقيقا لما اجتهدت فيه من تطبيق نقدى على طائفة كبيرة دالة من القصص المصرية فى هذه المرحلة من تاريخنا الأدبى.

هذه المجموعة من القصص

تمهيد

تشتمل هذه المجموعة على ألوان متعددة من القصة المصرية. ولكنها فى الحقيقة لا تمثل القصة المصرية تمثيلا كاملا. فهى لا تقدم لنا نماذج مختارة من المراحل المختلفة التى عبرتها القصة منذ نشأتها فى القرن التاسع عشر حتى اليوم، وهى فى الوقت نفسه لا تمثل الواقع الراهن للقصة المصرية تمثيلا كاملا كذلك. اذ ينقصها نماذج لها دلالتها فى المرحلة الراهنة من حياة القصة المصرية ومن حياتنا، نماذج من توفيق الحكيم وطه حسين والمازنى وفريد أبو حديد ومحمود كامل وبشر فارس وطاهر لاشين وصلاح ذهنى وابراهيم المصرى ومحمد عبد الحليم عبد الله وسعد مكاوى وزكريا الحجاوى وجاذبية صدقى ومحمد صدقى وإبراهيم عبد الحليم وبدر نشأت والفريد فرج ومحمود السعدنى وصلاح حافظ وفاروق منيب وبهيج نصار ومحمد عفيفى وسيد جاد وعباس أحمد ومحمد شرف وفتحى غانم وبدر الديب وأحمد نوح ومحفوظ عبد الرحمن وأمين ريان وعشرات غيرهم ممن يزخر بإنتاجهم الأدب الحديث...

ولكن لم يكن من المستطاع أن يجمع كتاب صغير كهذا انتاج هؤلاء جميعا. ولهذا كان من حق القصة المصرية القصيرة علينا أن نؤكد على الأقل منذ البداية ان هذه المجموعة لا تمثلها تمثيلا كاملا. بل انها لا تمثل كذلك هؤلاء الكتاب المشاركين فيها تمثيلا دقيقا. فقصة «زوجان شريفان» لعبد الرحمن الخميسى، ليست أفضل ما كتب

الخميسى، وقصة «الفارة» لمحمود تيمور ليست أهم ما كتب تيمور، وإن تكن أحب ما كتب الى نفسه على حد تعبيره. وقصة «مرآة بلا زجاج» ليحيى حقى قصة بالغة الاهمية فى انتاج يحيى حقى، وقد تكون من أكثر قصصه دقة وسلامة تعبير من حيث الصياغة ولكنها ليست – من حيث المضمون الاجتماعى – القصة التى ربطت به جيلا ناشئا من كتاب القصة ومتذوقيها. وهكذا.

ان هذه المجموعة من القصص اذن لاتعبر تعبيرا دقيقا عن كثير من كتابها أنفسهم، فضلا عن ان الحكم على كاتب قصة لا يكون بالحكم على قصة واحدة من انتاجه وإنما بكل ما كتب أو بطائفة كبيرة منه لو كان الى ذلك سبيل.

وعلى هذا فإن هذه الدراسة لا تتعرض لواقع القصة المصرية، كما انها ليست حكما عاما على كتاب هذه المجموعة، وإنما هى دراسة جزئية محدودة بحدود هذه القصص فحسب.

ومع هذا كله، فهذه المجموعة من القصص تعد بغير شك أعلى مستوى بلغته القصة المصرية فى تطورها، من حيث الصياغة ان لم يكن من حيث الصياغة والمضمون معا. والقصة المصرية – أو العربية بشكل عام – لم تتخلف كثيرا من حيث النشأة عن القصة الأوروبية. فكلاهما وليد القرن التاسع عشر تقريبا. وإن اختلفت هذه النشأة من حيث المستوى والأصالة الفنية. فلم يتحقق للقصة العربية سلامة فنية الا فى مرحلة متأخرة، وذلك للملابسات الثقافية والاجتماعية التى صاحبت نشاطها فى البداية.

وليس من الدقة فى شئ أن نسعى الى تلمس مصادر القصة العربية فى تاريخ الأدب العربى القديم وفى القرآن والاساطير الشعبية والحكايات والمقامات وكتب الاخبار والنوادر. فالقصة – بمعناها العام – تعبير وثيق الصلة بحياة الانسان منذ نشأته، ولا تخلو منها حياة شعب من الشعوب، مدونة كانت أو شفاهية. وعندما نتكلم عن نشأة القصة القصيرة، فإنما نقصد شكلا معينا من التعبير له قيم فنية غير قيم الحكاية بمعناها العام. ولم يكن لهذا الشكل المعين وجود قبل نشأة القوميات الحديثة، وتحرر عبيد الأرض من سلطان الاقطاع المطلق، وثورة الطبقة الوسطى وانتشار الطباعة انتشارا شاملا وظهور الصحافة. بل لعل الصحافة من العوامل الرئيسية فى نشأة القصة القصيرة، ويؤرخ بها نشأة القصة فى الأدب العربى بالذات، فلقد ظهرت القصة القصيرة مع ظهور الصحافة العربية، اقتصرت فى البداية على القصة المترجمة ثم سرعان ما تمرست بابداعها أقلام عربية. وكان من الطبيعى أن تقوم هذه الرابطة الوثيقة بين الصحافة والقصة والقصيرة، فإذا كان للتمثيلية مسرحها، وللشعر رواته، فكان لابد للقصة القصيرة – هذا العمل النثرى المحدود – من وسيلة تلائمها

وتحملها الى قرائها، وكانت الصحافة هى هذه الوسيلة الملائمة. ولعل فى هذا مايؤيد القول بتحديد نشأة القصة العربية القصيرة بعام ١٨٧٠ فى مجلة «الجنان» كما يذهب الى ذلك الدكتور عبد العزيز عبد المجيد فى كتابه عن القصة القصيرة. ففى «مجلة الجنان» وحول هذا التاريخ أخذت تبرز المعالم الأولى للقصة القصيرة المترجمة والمؤلفة على السواء.

وكانت القصة العربية فى بدايتها أقرب الى أن تكون منبرا أخلاقيا للحضّ على الفضائل والتمسك بأهداب الدين والتقاليد وتجنب الرذائل. وكانت تعابيرها خطابية رنانة وصورها ضئيلة الحظ من الإحكام الفني. ومن الاجحاف ان نطبق احكامنا الفنية الناضجة على أقاصيص سليم البستانى ولبيبة هاشم والمنفلوطى، فحسبهم أنهم وعشرات غيرهم قد ثبّتوا الاسس العامة للقصة القصيرة – ولقد كان المجتمع العربى – والمصرى خاصة – على أيامهم يعانى قلقلة اجتماعية عنيفة. كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى، وتنمو معها اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة، لتحل محل القيم الإقطاعية السائدة، كانت المرأة تسعى للخروج من «الحريم»، وكان الخير والشر والفضيلة والرذيلة والعفة والمروءة والشرف والصدق والامانة وغيرها من الخلقيات الاجتماعية تمتحن امتحانا جديدا فى أتون ثورة اجتماعية عميقة الأثر. وكانت الاوضاع السياسية مائعة غير محددة فاتجاه الى تركيا واتجاه الى المستعمر البريطانى واتجاه الى الشعب وصراع حاد بين هذه الاتجاهات جميعا. ولكن القصة القصيرة لم تشارك فى هذه الأحداث الاجتماعية والسياسية الكبرى، كما شارك الشعر فى كثير من الاحيان، وإنما احتضنت القصة هذه القلقلة فى القيم الأخلاقية والعاطفية واستغرقت كتابها الرواد. وكان من الطبيعى من جراء هذه القلقلة وفى معترك هذا الصراع الناشب ان تصبح القصة القصيرة مرآة تعكس فى أحداثها الخوف والاشفاق، ومنبرا عقائديا للحض والدعوة.

وأخذت القصة القصيرة فى مصر تخطو الى التعبير الفنى المنضبط شيئا فشيئا عند محمد تيمور حتى بلغت عند اخيه محمود بداية وحدتها الفنية، وتخلصت من منبريتها وخطابيتها الزاعقة. ولا يعنى هذا انها لم تعد تحمل قيمة اجتماعيا، بل – على العكس من ذلك – ازداد تعمقها للواقع الاجتماعى الحى بازدياد حظها من الفن. واختلفت الانطباعات بعد ذلك فى القصة المصرية، وتعددت التيارات والاتجاهات والمذاهب، سواء فى المضمون الاجتماعى والتناول الفنى، وتطورت القصة القصيرة تطورا صاحبت فيه تطور واقعنا الاجتماعى، وتطور نظرتنا الى هذا الواقع. ولا تتسع هذه الصفحات المحدودة لمتابعة تطور القصة وبيان اتجاهاتها المختلفة منذ قصة محمود تيمور الأولى حتى الآن، ولكن حسبنا أن نتبين هذه الاتجاهات المختلفة فى هذه المجموعة من القصص التى نقوم بدراستها رغم أنها كما ذكرت لا تمثل القصة المصرية تمثيلا كاملا. وسنبدأ أولا بعرض الجانب الفنى منها

تمهيدا لتحديد دلالتها الاجتماعية.

أولا – الوحدة الفنية:

وتحت هذا العنوان العريض سندرس الهيكل العام لبناء القصة لنتبين قدرة الكاتب على إيجاد الاتزان بين عناصر قصته، ثم نعرض بعد ذلك لأسلوب الكاتب فى بناء شخصياته، ومدى قدرته على إبراز ملامحها الخارجية والداخلية، ومدى طاقته على الاحتفاظ بالموضوع الرئيس للقصة خلال صوره وتشابيهه خاليا من كل عناصر دخيلة تفسد هذا الموضوع. ولما كانت الوحدة الفنية غير منفصلة عن الأداء اللغوى فستكون هذه آخر مسألة نتعرض لها قبل دراسة الدلالة الاجتماعية لهذه القصص. ولن ندرس كل قصة دراسة تفصيلية فى مختلف هذه المسائل، انما سنتناول أمثله مختلفة منها فحسب.

١– الهيكل العام : تتراوح القصص فى هذه المجموعة بين قصة تصل من التماسك الى حد الآلية والصنعة، وقصة تصل من التخلخل حد التشتت وانعدام الرابطة. وتتمثل الصفة الأولى فى قصة «آخر العنقود» ليوسف الشارونى. فهذه القصة من أكثر قصص هذه المجموعة تماسكا وترابطا بين عناصرها، ومن أروعها دلالة، ولكنها تبلغ بهذا التماسك مبلغ الآلية والصنعة كما سيتبين لنا ذلك. فعبد الموجود افندى يجلس مع زوجته وخمسة من أولاده على أحد المقاعد فى حفل مدرسى يشاهدون مسرحية يشترك فيها «زيادة» أحد ابنائهما. «ويتطلع عبد الموجود افندى فى قلق كأنمّا يريد أن يظهر ابنه على المسرح قبل أن يأتى دوره» ثم ينسرح يتذكّر الملابسات التى صاحبت مقدم ابنه هذا الى الحياة، كانت أسرته قد ازدحمت بأطفال ستة، ولم تكن الحياة بعد الحرب العالمية الثانية هيئة لينة. فكل شئ اصبح له ثمن. وعندما يصل عبد الموجود افندى هذا الحد من تأملاته حول صعوبة الاحوال بعد الحرب يظهر على المسرح وفد من الطلبة يمثلون الرعية التى يحكمها الامير يشكون سوء حالهم، وتقدم واحد منهم وقال جملة سمع عبد الموجود افندى منها: «من المعانى التى تتردد فى أعماقه»، وعاد عبد الموجود افندى يتذكر الاحتياطات المختلفة التى اتخذها هو وزوجته لمنع مجئ طفل جديد. ورغم مابذلا من جهد، أفضت اليه زوجته ان الطفل السابع فى الطريق. وما أن يصل الكاتب بنا الى هذا الحد من تأملات عبد الموجود افندى حتى ينقلنا الى زوجته لتستكمل هى تأملاته قائلا «ويبدو أن فاطمة كانت تفكر فى هذه اللحظة فى نفس مايفكر فيه زوجها فقد تذكرت أنها حين حبلت لثامن مرة بعد ان اجهضت فى المرة السابعة ألحت على زوجها.. الخ الخ» وتواصل فاطمة التأملات حول معركة القضاء على الجنين. ولم تجد المحاولات شيئا. وجاء لهم ولد سابع فأسموه زيادة. وعندما تصل فاطمة الى هذا الحد من تأملاتها تماما يظهر ابنها زيادة على مسرح المدرسة، كأنما على موعد مع تأملاتها. وتنسحب فاطمة لتستكمل تأملاتها فتتابع زيادة حتى يبلغ

سنة ثمانية اعوام، وأصبح له جسد وقامة نامية وفى هذه اللحظة تنتقل بنا الى خشبة المسرح حيث يقف زيادة يؤدى دوره فى المسرحية ويقول فى صوت مسموع «نعم يا أبى، هأناذا قد جئت فهل تريدنى..؟!»

إن هذا التوازن الكامل بين مايجرى داخل الذهن وما يجرى على المسرح، وهذا الانتقال المرسوم من ذهن عبد الموجودأفندى الى ذهن زوجته فاطمة، ثم هذه الجملة التى يرددها «زيادة» على المسرح، فى نهاية القصة كلها، هذه الأمور جميعا تكشف عن لباقة ودقة وقدرة فائقة على ربط عناصر القصة وتوثيق عرى هيكلها العام، ولكن الى حد الآلية والصنعة. وهذا مايفقد القصة الإحساس بالصدق والطلاقة والحيوية فى جانب كبير منها.

وعلى العكس من هذه القصة تماما نجد قصة «نابغة الميضة» ليوسف السباعى، فالقصة تبدأ بصورة عابرة تمر بعينى الكاتب تنقلنا دفعة واحدة إلى حارة الميضة وعلى الرغم من أنه يعود بنا الى مايقرب من خمسة عشر عاما إلا أنه ينتقل بنا الى حارة الميضة كتجربة «حاضرة» ، ولهذا يبدأ بتوقيت محدد هو أذان الشيخ طرطور لأداء فريضة الفجر. وتتابع القصة حارة الميضة وأهلها وهم يستقبلون النهار الجديد. يستيقظ أولا الشيخ محمد ونقف قليلا لنعرف أن الشيخ «محمد» امرأة، وأن كاتب القصة لاذنب له فى ذلك، ثم نستعرض يقظتها بالتفصيل ونتحسس معها الحمصة الموضوعة فى ركبتها، ثم يستيقظ أهل الحارة والشيخ أحمد ونعرف أن الشيخ أحمد من أهل الجهاد وان طريقته فى الجهاد «لاتختلف كثيرا عن سواه فى هذا البلد» وقبل ان نستعرض بقية أهل الحارة نتعرف على قصة حياته وكيف يقضى نهاره وكيف يعود فى نهاية يومه ثم نعود الى بقية أهل الحارة من أولياء الله «الذين وهبوا من البله والعته والعجز، ما يهيئ لهم كل مسببات الولاية» ونقف وراءهم وهم يغتسلون ثم نذهب الى الصلاة ونستمع الى موعظة تعليمية عن الإنسان العجيب الذى سما به الله ورفعه وعن هؤلاء المصطفين فى المسجد وعن حال هذه الدنيا وعن ضعف التقوى كلما سما الانسان واكتمل. ثم عرض لفلسفة الكاتب فى العلاقة بين العقل والايمان. ثم تنتهى الصلاة وتبدأ الحوانيت تفتح ابوابها. ونقرأ لافتة عن «المطعم الوطنى الوحيد» ونتساءل عمن سرق من الآخر لقبه – مطعم الفول أم الزعماء.. ثم نعرف «كتكوت» وعم ابراهيم ونتابع «كتكوت» فى عملية إعداد شقة طعمية ثم نتعرف على عم ابراهيم جيدا، انه «ابراهيم العقب» أسلم أهل الحارة جسدا وعقلا، فنتعرف على عمله وعن إدارته الواسعة التى لها فروع فى جميع شوارع القاهرة ويسارع الكاتب فيؤكد للقارئ انه لا ينوى أن يجعل منه رئيسا للنشالين والمتسولين .. أو .. ثم نعرف أنه زعيم لماسى السبارس ونتعرف على خارطة بمناطق نفوذه فى القاهرة ثم نعود الى حكاية شقة الطعمية ثم الى شراء سجائر ثم الى محاورة غامضة بين «العقب» والمعلم جاد، ويتبين الكاتب ان

هذه المحاورة «تحتاج لشيء من الشرح حتى تقرب الى الأفهام». فيأخذ فى الشرح فى تمهل ونتبين أن المسألة تتعلق باستعمال الدود لمص الدم الفاسد الذى يسبب صداعا للعقب. وتبدأ بعد عملية الشرح عملية مص الدماء، ويقول لنا الكاتب إن العقب يؤدى واجبه خلال ذلك، وانتهى اليوم، وتبدأ فقرة جديدة من القصة يذكر لنا الكاتب فى مستهلها ان هذا يوم عابر من حياة عم ابراهيم العقب فى حارة الميضة منذ خمسة عشر عاما ثم يدعونا الى قفزة ذهنية نقطع بها عشر سنين، ونذهب نبحث عن «العقب» حتى نجده جالسا في مكتبه فى الناصرية وقد طرأ على مظهره تحول كبير وبدت عليه مظاهر النعمة. فلقد أصبح متعهدا لبقايات اطعمة ثكنات الجيش الانجليزى. وهكذا تحول من «تاجر سبارس» الى تاجر «زبالة» ثم يجرى حديث بين العقب ودقدق حول أهمية ظهور العقب فى المجتمع «حتى يتحدث عنك الناس» فيتبرع للمشروعات الاجتماعية وينشر اسمه فى الجرائد. ويبدو ان هذا قد تحقق لان القصة تذكر ان اسم ابراهيم العقب قد بدأ يظهر على صفحات الاهرام ثم بدأ يقترن بكلمة الوجيه ثم يدعونا الكاتب الى ان نقفز سنتين لنبحث عنه من جديد فنجده على وشك حديث مع دقدق حول الاشتراك فى الانتخابات. وبعد يومين امتلأت جدران حى السيدة باللافتات الداعية الى انتخابه. ونعرف كيف وزع الاموال واشترى الاصوات ثم ظهرت نتيجة الانتخابات «فكانت فوزا ساحقا للعقب» ويبدو أن الكاتب يتحمس لهذه النتيجة ليعلق على هذه النتيجة تعليقا جهيرا ثم يهتف بحياة العقب وحياة قانون الانتخاب. ويعود الكاتب بنا الى الصورة التى مرت بعينيه فأهاجت فى ذهنه هذا الماضى الهاجع، إن العقب نفسه يجلس فى فندق شبرد وقد أصبح عضوا فى مجلس النواب ولكنه مازال يدخن السيجارة ولا يضع عقبها فى الطقطوقة، بل يضعه فى جيبه. ولا يملك الكاتب مرة اخرى كختام للقصة إلا أن يهتف «برافو .. نابغة الميضة».
وفى هذه القصة يكاد يفقد الحدث القصصى وحدته فقدانا كاملا، وذلك لأسباب أربعة:
أولا: انعدام التوازن بين تقديم حى الميضةوالعقب وبين حياة العقب وتطوره بعد ذلك. فعلى حين أن الجزء الأول يستغرق ثلثى القصة فالجزء الثانى يستغرق الثلث الباقى. ولا اقصد بانعدام التوازن هنا من الناحية الكمية، ولكن من ناحية الأهمية بالنسبة للحدث القصصى. فهناك إطالة فى وصف الجو الذى يعيش فيه العقب وصفا تفصيليا، ثم هنا اسراع بخطف ما يقرب من اثنى عشر عاما من حياة العقب. فكلها وثبات ذهنية ووقائع نعرفها من بعيد، دون ان نلمسها لمسا فنيا حيا، مع اهميتها القصوى فى بيان تطور هذه الشخصية تطورا داخليا.

ثانيا: الجزء الأول مقدم فى صيغة «الحاضر» كتجربة مباشرة للقارئ، ولكننا لا نلبث فى بداية الجزء الثانى ان نتبين ان هذا الحضور الذى كنا نعيشه ليس لحظة حية حاضرة من حياة العقب ودرب الميضة، وإنما حدث قديم مرت عليه سنوات عشر. واننا

مطالبون أن نعيش من جديد حدثا «حاضرا» وان نثب وجدانيا من «حاضر» تبين انه ماض، الى حاضر جديد هو ماض. وفى داخل هذا الماضى نثب أيضا سنتين الى الامام فى الماضى – الحاضر. ومن السليم جدا ان يطالب القارئ بأن يخلط آنات الزمان الحاضرة والماضية والمستقبلة فى لحظة يعيشها، مادام صنع لنفسه نقطة ارتكاز هى هذه اللحظة التى يتحرك منها، اما ان يعيش حاضرا ثم يطلب منه ان يعيش حاضرا آخر بعد عشر سنوات بقفزة ذهنية، فان هذا كفيل بأن يحدث صدعا فى وحدة العمل وفى توازن هيكله الزمنى، لا تملؤه كلمات الكاتب التى يستهل بها القصة والتى يقول فيها «انها صورة عابرة مرت بعينيه»، والتى يفسرها لنا فى نهاية القصة «بأنها رؤيته للعقب فى شبرد». إن هذه الكلمة فى بداية القصة وجوابها فى نهايتها مجرد اطار مصطنع لخلق وحدة زمنية غير موجودة فى القصة فهى مجرد تكأة. أما زمن القصة فلم يكن موحدا. ولا أقصد بهذا أن تكون القصة حاضرا كلها.. أو ماضيا كلها.. وانما اقصد ان انعكاس هذه اللحظات الزمنية فى وجدان القارئ لم يكن يصنع منها جميعا وحدة، وانما وحدات زمنية ووجدانية مستقلة مما أخل بتوازن القصة.

ثالثا: وقد تتضح النقطة السابقة بهذه النقطة الثالثة، وهى ان تتابع القصة كان تارة تتابعا تاريخيا، وتارة استعراضا حاضرا. فالتتابع التاريخى لا يصلح ان يكون وحدة العمل فى القصة القصيرة، بل والكبيرة كذلك، فوحدتها ليست ناجمة عن اتجاه تسلسل التاريخ وانما عن تآزر عناصرها. وهذا التسلسل التاريخى الذى يقوم فى هذه القصة اساسا على القفزات الزمنية ثم الاستعراض الحاضر لبعض المشاهد، يخلخل من وحدة القصة ويجعلها وسطا بين القصة والتاريخ، واقرب الى الروبرتاج الصحفى أو الى السيناريو.

رابعا: القصة مثقلة بحشد هائل من التعليقات والاحكام الجانبية والوقفات الطويلة التى لاتساعد على تنمية الموضوع الرئيسى للقصة، بل تنقل وجدان المتذوق نقلات خارج وحدة القصة، لأنها أحكام وتعليقات ووقفات مستمدة من تجارب خارج تجربة القصة. وقد أدى هذا الى طمس المعالم الرئيسية للحدث وسط هذا الحشد الهائل من العناصر الدخيلة التى كانت تفرضها بين لحظة وأخرى شخصية الكاتب كما أدى كذلك الى عدم تنمية شخصيات القصة وعدم ابراز أجوائها إبرازا حيا.

ولو أردنا أن نتمثل من مجموعة هذه القصص قصة تعد مثالا طيبا للتوازن والوحدة – بشكل عام – لوجدنا أكثر من قصة وعلى رأسها قصص مرسى افندى والشمعدان والعقرب والفأرة وفى الليل ومرآة بغير زجاج.. ولنتمثل بالأولى والاخيرة لأننا سنتمثل بالعقرب وبالفارة وفى الليل فى توضيح مسألة أخرى.

«وقصة مرسى افندى والشمعدان» لاحمد رشدى صالح هى قصة موظف صغير كانت له عائلة وأرض ثم لم يعد له شئ غير وظيفة مجدبة. فمنذ ثلاثين عاما «ماتشوفش عينيك غير شباك العرايض وغير إيدين وسخة وخشنة». ومرسى افندى يقوم بهذا العمل فى ملل قاتل «كل يوم طافح الدردى من ثمانية لاثنين» دون ان يصيبه حظ من ترقٍ «قال احمد مصطفى يترقى وعبد الموجود يعملوه ريس وانت وحدك يامرسى اللى وقعت من قعر القفة.. ليه؟ ما تعرفش صادر ووارد» ولكنه يدرك انه لم يعد يحسن شيئا فكم من الاشياء كان من المستطاع ان يفعل ثم تبددت وانتهى شوطه. كل شئ شاب فى حياته وكل شئ حاول النهوض وسقط. وهذه هى مأساته، انه يعمل عملا لا يستشعر معه بذاته، وإنما «بأنه كلب فى طاحونة» ولا جديد.. ولاتقدم. وفى كرمة باسيليوس ينطلق مرسى أفندى ليتحرر من هذا الملل ويطلق طاقاته الحبيسة – على الرغم من أنه اقسم من شهرين على أن يمتنع عن الشراب. وفى الكرمة يتردد قليلا ولكن سرعان ما تبدأ احدى لياليه، وتلتقى أزمته بخيوط نابضة من حوله بأم اسماعيل بائعة «ابو فروة» وجرجس متى والخواجة باسيليوس نفسه ويس، خيوط تبرز المأساة وتكشف جذورها وامتداداتها، مأساة الملل والضياع والاحساس بالفقد واستنفاد الطاقة والتحجر. وان لا خلاص ... بل هروب بالخمر والخطيئة، ويعود مرسى أفندى الى بيته ليقف وحيدا أمام شمعدان قديم بقايا الماضى ليتحدث حديثا فاجعا يعرض فيه لكل شئ ثم ينهيه قائلا: «وانت يامرسى افندى خربان زى بيت الوقف.. تعمل ايه يامرسى.. تروح فين.. تروح لمين توب يامرسى.. اتوب ازاى .. توب اختشى لامال فاضل ولا أهل.. ولا صحة؟..» وينام مرسى أفندى حتى توقظه اشعة النهار الجديد. فيضع نفسه داخل بنطلونه وسترته يدخل بين الناس موظفا سأمان. وتحت بيته تستيقظ سوق قوية.. مارد جبار.

والقصة متماسكة، مترابطة الأطراف تنبع من لحظة مأزومة، ثم تمتد امتدادات حية وتفرش اضواءها على الحاضر وتعمق علاقاتها مع عناصر محيطة بمرسى افندى تعمل على توضيح أزمة الموظف الصغير. ولم تقتصر العناصر التى ارتبط بها مرسى أفندى على كشف ذات نفسه، بل كشفت كذلك عن علاقات أخرى اكتفت القصة بتلمسها ووضعها كأبعاد محيطة بمرسى افندى ذلك مثل الايدى العديدة الممتدة بالعرائض وهذه السوق الجبارة المستيقظة تحت بيته. انها جوانب متعددة لأزمة شاملة تنقل القصة تجربة بالغة الصدق لاحد افرادها هو مرسى افندى.

أما قصة مرآة بلا زجاج ليحيى حقى فهى نمط خاص بين قصص هذه المجموعة فهى قصة رمزية خالصة، وإن عبرت عن رمزها بأدوات واقعية خالصة كذلك. والقصة تستهل خطواتها الأولى بصيف حارق وزحام وعيون ثم رأس عار وسط الزحام يسير على

غير هدى ثم سرعان ما يدلف فى الممر التجارى وتنتهى فقرة من فقرات القصة، وفى الفقرتين الثانية والثالثة نتفصح شيئا فشيئا حقيقة المشكلة، انها عين تلاحقه فى نهاره وليله، كأنما تريد ان تغوص الى مكامن سره وحقيقته وعبثا حاول النجاة فى المساجد والمعابد ومظاهر الطبيعة والبحث عن قطب الزمان والاختلاط بالناس، المجانين والمرضى والاصحاء، وفى الفقرة الرابعة نجده فى الممر التجارى يشترى حقيبة ويذكر له البائع انه يشبه صديقا له يدعى فؤدا وهو مصور فوتغرافى فى شارع الفجالة، ويخيل اليه أنه اكتشف سر هذه العين التى تلاحقه. وفى الفقرة التالية يذهب ليقابل فؤاد فهمى فيتعارفان ثم تبين لهما أن بينهما فارقا كبيرا. فهو متجهم يحمل هموم الدنيا على رأسه، أما فؤاد فمخلوق من نوع آخر. يأكل اكل اثنين ويشرب شربة ثلاثة، مقامر مغامر مزور لاوراق النقد لا يقرأ ولا يعرف غير هذه الدنيا. وأحس أن «فؤاد» يأكل حياته ومرض فؤاد فى الخريف، وصارع المرض صراع الأبطال ولكن «الآخر» تحين الفرصة «وفعل شيئا!» ثم ترك غرفة المريض مرفوع الهامة.

والقصة متماسكة الأطراف على غموضها الشديد، ولا تخرج صورها وتأملاتها عن حدود القصة حتى أوصاف الطبيعة، فهى تسبح فى ضوء دينى شفاف. والقصة زاخرة باللمسات الدينية والصراع البين بين الفكر والمادة أو الروح والجسد. فليس عبثا اختيار المؤلف للممر التجارى، فالتجارة رمز واضح وليس عبثا اختياره لشبيهه مصورا فوتوتغرافيا، لا يقرأ ويقامر و . و .. فهذه يمكن ان تكون رموزا خارجية للمادة أو للجسد. ويعمق الصراع بينه وبين فؤاد حتى ينتهى الى تخلصه منه وقتله. والذى يبرر هذا التفسير للقصة هو هذا المهاد الدينى الذى تتحرك عليه الأحداث والفقرات والمواقف. وفى القصة إشارات جزئية عديدة تؤكد هذا كحديثه عن عفونة الابدان البشرية والخزانة والسر والأوصاف الدينية للطبيعة. ولكن لا سبيل بغير شك الى القطع بحقيقة الرمز. ولكنى تلمست صادقا هذا التفسير خلال قراءتى للقصة واستقر عليه تذوقى لها، واتاح لى ان استشعر كذلك وحدتها وتماسك عناصرها من خلاله. ولكنها وحدة وتماسك أشبه بتماسك المذاهب الفلسفة والقوالب الرياضية منه الى تماسك الروابط الانسانية الحية. ويرجع هذا الى مضمونها الرمزى.

ونكتفى بهذه الامثلة السابقة لبيان مسألة التماسك فى بناء الهيكل العام للقصة. والحقيقة أن هيكل القصة ليس إطاراً مفرغا وإنما يتحقق تماسكه وترابط عناصره واتزانه بمدى الاستفادة من تطوير العناصر المختلفة فى القصة من شخصيات ومواقف وصور وهذا

ينقلنا الى المسألة الثانية.

ثانيا - بناء الشخصية.

تعد عملية بناء الشخصيات فى القصة أخطر عملية فى بناء القصة جميعا. لأنها مرتبطة بتوثيق هيكل القصة ذاته. فالقصة ذاتها موقف إنسانى وتحديد معالم الشخصيات الانسانية هو جوهر عملية بناء القصة. ولهذا تتخلخل كثير من القصص التى اكتفى كتابها بابراز الملامح الخارجية لشخصياتها. لان الشخصية القصصية انما تبنى من داخل القصة، من أحداثها ومواقفها، وبهذا تصبح الشخصية بدورها عامل بناء وتركيب واثراء للقصة نفسها.

فبناء الشخصية ينبع من نسيج القصة، والشخصية نفسها تفيض بالحيوية على القصة. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك قصة «فى الليل» ليوسف إدريس وقصة «شرك» لأحمد عباس صالح وقصة «يامبارك» لنعمان عاشور. ولنبدأ بالقصة الأولى ليوسف إدريس.

ومهاد هذه القصة هو السأم والملل والوجوم والاجهاد الذى يجد الفلاحون أنفسهم عليه عندما يهبط عليهم الليل بعد جهاد حاد عنيف طوال النهار. وفوق هذا المهاد تبرز شخصية «عبد الرحمن» فنان القرية. انهم ينتظرونه خلال مللهم وسأمهم وأجسادهم المتعبة، ينتظرونه ليثير ضحكهم مهما كان هذا الضحك مريرا.. أجوف.. عصبيا. إنهم واجمون ينتظرون. ويقبل «عوف» ذاته، لا يقبل ليتخذ له سامرا بينهم، وانما هو يقبل باحثا عن ثمن كيلة ذرة، انه لم يجعل نفسه فنانا، فهو لم يفرض نفسه فرضا.. وإنما هو يتحرك حركة واسعة عريضة حرة بين قريته وخارج حدود قريته بحثا عن لقمة العيش.. وهو فى هذه الليلة يبحث عّن كيلة ذرة، ففى البيت زوجته وصاحبة الكيلة ينتظران ثمنها. وهو يقدم على هؤلاء الجلوس الواجمين وينسل بينهم فى رقة وأدب. كان عوف عاطلا بلا عمل فقد انتهى موسم التجارة ووقفت سوق البهائم.. ولكن احدا لم يسأله عن حاله. كانت له وظيفة أخرى تنتظره بينهم... ولا يلبث عوف أن يتلبس هذه الوظيفة حتى تأخذ عليه نفسه، وحتى تحيل هؤلاء الواجمين الى ضحكات متلاحقة عالية.. ويضحكهم على حياتهم وعلى قريتهم ويضحكهم على نفسه وعلى زوجته.. ويسخر من حياتهم ومن حياته.. ويضحكون ويضحكون وهو صامد بينهم يواصل رسالته ويرتفع بهذه الجلسة الريفية الى سمتها الاقصى، وخلال الضحك تتحقق له ولهم أمور، يجد هو لشخصيته متنفسا وتعبيرا ووظيفة، اما هم فيحسون ان لهم مثل الأفندية «قعدة ومجلس» وينتهى السامر ويقوم «عوف» عائدا الى بيته بعد أن يقدم لشيخ الغفر حظه كذلك من الضحك. وينتهى الليل وتشرق الشمس بصبح جديد ليستأنف عوف سؤاله عن ثمن الكيلة.

وفى هذه القصة نجد أن تكوين شخصية عوف ونموها مرتبطان أوثق ارتباطا ببناء القصة نفسها، فعوف لم يتكون دفعة واحدة، ولم يفرض نفسه فرضا.. وانما جاء رجلا عاديا باحثا عن حاجة ثم لم يلبث ان اندفع يمارس وظيفة أخرى بلغت شخصيته خلالها الغاية القصوى من النماء. وخلال هذا النمو اتضحت معالم القرية بأقاصيصها وحياتها واحلامها وتقاليدها ومشاكلها فى وحدة مترابطة.

ولكن عندما تجف الشخصية فى القصة وتجمد حركتها الحية، ينسحب هذا على بناء القصة نفسها. ولنضرب مثالا لذلك بقصة «الله محبة» لاحسان عبد القدوس. فهذه القصة تخلص الى سخرية وحكمة خلال علاقات جامدة ومواقف عقلية مجردة.. بسبب أن شخصيتها غير حية، وغير مدروسة، وإنما هى مجرد مركبات مصنوعة لحمل الفكرة التى يريدها الكاتب. فلو تأملنا هذه الجملة الطويلة التى يذكرها الكاتب بعد الأسطر الأولى من قصته مقدما شخصية الفتى.

«وإذا بها فى شوق دائم اليه، الى وجهه الأسمر فى لون البن المحروق، وعينيه السوداوين الذكيتين وقامته المديدة كأنه فرعون صغير، ولم يكن يميزه من فرعون إلا أدبه الكثير وصوته الخفيض وكلماته التى ينطقها ببطء كأنه ينتزعها انتزاعا من بئر عميق، وينطقها بلهجة صعيدية يحرص عليها رغم انه لايزور الصعيد الا فى كل عام مرة أو مرتين ليجمع محصول أرضه».

نتبين فى هذه الجملة الطويلة أن الكاتب قد أفادنا بعدة أشياء:

١- ان الفتاة اصبحت تحبه.

٢- حدد لنا ما الذى يجذبها نحوه.

٣- رسم لنا الملامح الخارجية لشخصيته وأصله ومستواه الطبقى كصاحب أرض.

ولكن الحقيقة انه لا يبقى فى نفوسنا شئ من هذه الاوصاف لانها ليست لها دلالة مستمرة فى بناء القصة وفى إبراز المأساة التى تدور حولها القصة. إنها كلمات عابرة أقرب الى ان تكون «سد خانة» فى القصة لوصف البطل وتقديمه للقارئ. ولا أدل على ذلك من وصفه بالفرعون الصغير، فهو وصف مثقف لا يمكن ان يصدر عن وجدان الفتاة، كما انه لا يرسم شخصيته ولا يضيف شيئا من الناحية الفنية اللهم إلا ان يكون وصفا مستمدا من اعتبار الفتى قبطيا. وهذا ما يجعله وصفا مثقفا تحليليا. وكذلك شأن لهجته الصعيدية انها مجرد صفة عابرة لم يعمق لها أبعادا أو ظلالا خلال القصة. فاذا انتقلنا الى الفتاة وجدنا الكاتب يقدمها لنا دائما خلال تساؤلها تقديما يثقله التجريد الفكرى. «انها

تحبه ولكن الى أين.. الى اين هذا الحب.. حاولت ان تهرب من تساؤلها من مستقبلها.. حاولت ان تهرب من الحقيقة التى تجاهلتها منذ أن رأته ومنذ أن أحبته. إنه قبطى وهى مسلمة. ومضت بها أيام من عذاب. وذبلت عيناها تحت ثقل دموعها، وذوى عودها حتى كأنه جف وسقطت سحابة فوق وجهها فبدت كأنها تعيش دائما فى سحاب. وكانت تراه فترى دموعها فى عينيه وترى عوده فى عودها فى سباق مع الجفاف .. إلخ».

ولاشئ يبقى كذلك فى نفوسنا من هذه الأوصاف جميعا، لاشئ غير أجواء مجردة لمأساة. وان الزخرف التعبيرى يشير الى مأساة، ولكنه لايحياها لان شخصياتها غير حية. والكلمات لا تحمل معانيها الدقيقة لانها غير صادرة عن شخصية تلمس وتحس وتعيش. والاسئلة الكبيرة عن الدين أسئلة نتأملها وحدها، ولكننا لانبصر من خلالها شخصية حقيقية ذات معالم ملموسة نابضة. وان تقريح الاجفان والسباق نحو الذبول والجفاف، كلها تعابير لا تصنع شخصيات ولا صورا قصصية، وانما أجواء مجردة تحمل أفكاراً.

وترجع ضآلة شخصيات هذه القصة كذلك الى عدم التماسك والتكامل فى مسلكها، فكيف نصوغ صورة متكاملة لفتاة ترتضى يوما ان تذهب فتغير دينها من الاسلام الى المسيحية، ولكنها لا تستطيع ان تقف موقفا حادا من أخيها المتزمت عندما يرفض زواجها من مسيحى غيرّ دينه من أجلها... بل تستسلم لتزمته وتنتحر! وكذلك الفتى، ما أشد ما كافح من اجلها، ولكنه سرعان مايئس من أول مناقشة مع أخيها. ثم استغرقهما حرمان غامض أجوف مغلق مجرد، كانت الحركة الوحيدة فيه خطابا متأنق العبارة أرسلته اليه تخبره فيه برغبتها فى الانتحار. وإذا تركنا الفتى والفتاة وانتقلنا الى الاخ الاكبر.. لم نجده انسانا حيا سويا.. بل هو مجرد حجة، مجرد رأى مخالف يناقش مناقشة تحليلية باردة لا صدق فيها. وهو خال تماما من أى رابطة باخته نلمسها من سياق القصة أو من سياق كلماته. إنه مجرد فكر، مجرد حجة تقرع حجة، مجرد عربة حمّلها الكاتب وجهة نظر مخالفة. انه ليس أخا من حيث الوظيفة الانسانية والفنية فى القصة، بل هو مجرد اخ اسما دون ان يحمل من هذا الاسم ملامح حقيقية او دلالة حية. كانت شخصيات القصة وكلماتها وأجواؤها أفكارا مجردة، وبين هذه الأفكار والعلاقات المجردة امتد قدر باطش فكان فراغ وانتحار. والقصة قضية فكرية استخدمت فيها الشخصيات استخداما متعسفا للإدلاء بموقف من القضية. وجاءت الطرافة فى التعبير والزخرفة فى الوصف بديلا عن الصدق الحى فى بناء الشخصيات. ولهذا كانت خاتمتها كذلك مفروضة، فرضها الكاتب فرضا. واضطر الى ان يتدخل بنفسه لفرضها وهو يصرخ فى نهاية القصة مشيرا الى الفتى وساخرا من الاخ الاكبر وتزمته.

«ابعدوا عنه انه معذب ينشر العذاب..

ولكن اين الاخ الكبير الجليل!

انه يصلى!»

وبين قصة «الله محبة» وقصة «فى الليل» تقف قصة شُرك لأحمد عباس صالح وسطا بينهما. وهذه القصة محاولة جادة لابراز لحظة نفسية مأزومة لموظف صغير فهو عائد لتوه من معسكر الجندية بعد أن تبين له أنه «شُرك» أى لايصلح. وكان هذا الحكم بانه شرك يجثم على وجدانه واخذ يطارده خلال القصة. والقصة عرض استبطانى لهذا الاحساس الثقيل. ولقد احتجز الكاتب المأساة داخل «حسنى» وحده، واكتفى بتفجيرها فى الغناء العصبى والسكر ثم الغثيان والدموع والنوم.

وبين لحظة وأخرى كانت تومض فى نفسه ملامح خارجية، خارج ذاته، ملامح لأصدقائه ولحافظ بالذات، ولزملائه فى العمل، ولوالده واخوته ولبيتهم الكبير. وكانت تتسع هذه اللحظات كذلك لمشاركة «العاهرة» فى الازمة مشاركة جانبية ضيقة، ولكن ظل جوهر الصراع داخل نفسه احساسا بالضيعة والحقارة. وتنتهى القصة بزوال التأزم وانتشار الوضوح فى نفسه مع الصباح الوافد من النافذة.

والقصة متماسكة مترابطة، والشخصية فيها حادة الملامح النفسية، ولكنها ضيقة غاية الضيق، لاقتصار الكاتب على التجربة الاستبطانية وحدها. ولهذا بقيت جوانب متعددة من شخصية «حسنى» غامضة محتجزة داخل نفسه عنا. فحافظ وبقية اصدقائه والأم والوالد وزملاء وظيفته نفسها، كل هذه الاشياء الخارجية، لو أنها ارتبطت واضيئت فى وجدانه فى صورة أرحب واعمق، لازدادت شخصيته نفسها رحابة وعمقا. ولما اضطر الى ان يفتعل جوانب متعددة من مونولوجه الداخلى وان يصطنع حركته النفسية. فليس وصفا حيا ان يذكر لنا الكاتب ان حسنى «بعد ساعة كان يضحك، وبعد ساعة ثانية كان يصرخ، وبعد ساعة ثالثة كان ... الخ الخ» ان هذا الاحساس غير الحى بالزمن احساس دخيل فى تجربة استبطانية. فهو تعقيل للتجربة النفسية وتزييف لها.

وكذلك قوله «ان فى نفسه اشياء حارة كثيرة وغامضة ويجب ان يغمرها تحت مياه الدش ؟» انها كلمات أكبر وأكثر تعقلا وثقافة وذكاء من صاحبها، وكذلك قوله «اريد ان انام وسط أمى وأخوتى فى بيتهم الكبير .. معهم .. وهناك أقول لهم فيفهموننى وسيقف أبى عند الباب ويظهر على وجهه الجمود لحظة ثم تلمع فى عينيه نظرة فاهمه فالتقطها فى فهم وأودعها جوفى .. وارتاح» إنها كلمات مثقلة بالثقافة، وهى أقرب الى تفسير شخصية حسنى منها الى المونولوج الحى الصادق لوجدانه المأزوم. ان هذا الانغلاق الاستبطانى لشخصية حسنى لم يساعد على إبراز ملامحها الحقيقية ولا كشف مأساتها

كشفا عريضا. ولو تمكن الكاتب من الجمع بين المعرفة الاستبطانية وبين العناصر الخارجية لحياة «حسنى» لكانت القصة أشد خصوبة وأرحب بناء .

ومن أنجح الشخصيات فى هذه المجموعة شخصية «عبد الجواد افندى» فى قصة «يامبارك» لنعمان عاشور. فالقصة فى الحقيقة هى قصة الاسرة المصرية المحدودة الايراد التى تتصارع فيها التقاليد القديمة وضرورات الحياة الجديدة، ويأخذ هذا الصراع مظهره فى رغبة عبد الجواد افندى فى تزويج ابنته سميرة بعد حصولها على الشهادة التوجيهية ورغبة سميرة فى مواصلة دراستها فى الجامعة كبقية زميلاتها من الطالبات. وتصبح هذه القضية موضع اهتمام عبد الجواد افندى وحديثه الدائم مع اصدقائه فى المقهى وفى الطريق بين المقهى والبيت. وتمضى القصة وتتطور وتنمو من خلال احاديث عبد الجواد افندى... ومن خلال استيعابه للمراحل الجديدة لحياة سميرة منذ أن أخذت تختار لها احدى الكليات الى أن تخرجت ووجدت لها عملا ملائما، وماتت والدتها واصبحت هى بالنسبة اليه كل شئ اقتصاديا وعاطفياً. وتطور وعى عبد الجواد افندى مع هذه المراحل هو نفسه تطور أحداث القصة. وعلى الرغم من عدم وضوح شخصية سميرة الا أن ذلك لا يقلل من بروز شخصية «عبد الجواد افندى» لان سميرة، كانت طرفا بعيدا لشخصية «عبد الجواد افندى» ، ولهذا تقتصر قيمة شخصيتها على مدى انعكاسها فى وجدان والدها واثرائها لهذا الوجدان. وعلى العكس من ذلك نجد «زيزى» فى قصة «سفريات» لمصطفى محمود، فشخصية الحكيم فى هذه القصة شخصية بارزة واضحة المعالم دائمة اليقظة حادة الملاحظة، وتتحرك الاشياء حولها فى وضوح وسلامة وتترابط بها بقية شخصيات القصة ترابطا حيا سلسا، والقصة دافقة بالنشاط والحيوية. ولكن الجانب الضعيف فيها هو شخصية زيزى. وشخصية زيزى ليست كشخصية سميرة نكتفى بأن نتعرف عليها خلال شخصية «عبد الجواد افندى» ، ذلك لان هناك حقيقة كبرى تربطنا بها هى ذلك التلغراف الذى يقول «زيزى انتحرت.. ابتلعت انبوبة اسبرين.. حالتها خطر.. احضر حالا» والكاتب لم يتح لنا ان نعرف حقيقة هذه الشخصية التى انتحرت من أجله.. وانما اكتفى باعلان قضية الانتحار لكى يدينها، يدين القضية لا «زيزى» . وهو اذ يعرض لنا اسباب اقدامها على الانتحار عرضا خطابيا نتيجة لعدم وضوح ملامح زيزى المنتحرة انه يقول «كنت افكر فى كلام كثير أقوله لزيزى حين ألقاها.. أقول لها: ان الانتحار جبن وهروب.. وانها انتحرت لانها لم تستطع أن تقول، «لا» امام الناس فقالتها فى سرها.. احتجبت بين جدران أربعة لتشرب السم.. وضعت رأسها فى الرمل وقالت : أنا مظلومة، جبن.. جبن.. جبن. ان القتل والسرقة والدعارة أشرف فى نظرى من الانتحار... لقد انتحرت زيزى لانها تحبنى.. فكيف يكون هذا حبا.. كيف تحبنى وقد فشلت فى حب نفسها.. لا.. » الخ..

وهذه الكلمات الجميلة لا تقيم جسدا حيا فى بناء القصة ولا تصنع صورة حقيقية واخشى ان هذه الكلمات لم تكن تتعلق اطلاقا بانتحار زيزى بقدر ماهى كلمات موجهة الى قضية الانتحار عامة، أما زيزى فمحال ان نجد لانتحارها معنى هنا.. «لم تقل «لا» ؟ احتجت .. انتحرت لأنها تحبه؟» لاشئ على الاطلاق يقيم لنا صورة لانتحار زيزى لعلاقتها به.. للاسباب الداعية للانتحار.. وكان منشأ هذه الخطابية فى الحديث عن الانتحار هو عدم قيام شخصية حقيقية «لزيزى». ولهذا كذلك كانت خاتمة القصة حكمة جميلة مستمدة من حادثة، حكمة تقال فى مواجهة الانتحار كقضية... لا كواقعة انسانية معينة!

وفى قصة «أبو حنفى» لعباس الاسوانى، تبرز لنا شخصية «أبو حنفى» فى صفاء وروعة... وتتحرك معها القصة وبها حركة طيعة سليمة، وهى فى طريقها الى الكشف الطبى. ومن خلال هذه الشخصية الواضحة المعالم ينكشف تاريخ كامل له ولمهنته، وتتحدد علاقاته بوضوح مع التمورجى وصادق افندى. وتستمر القصة بعد ذلك فى طواعية وصدق الى ان يعترض طريقها «رجل فارع الطول عريض المنكبين احمر الوجه يقف امام باب النادى الارستقراطى القديم ويقف الى جواره اثنان يبدو انهما من تابعيه» إنه المحافظ.. وباصطدام القصة بهذا المحافظ تنتهى الى نهاية مفتعلة مصنوعة. فالكاتب لم يعرض لنا شخصية المحافظ كما عرض لنا شخصياته من قبل وهو لم يكن يريد شخصيته وانما أراد وظيفته واراد سلطانه، ليختتم به قصته ختاما فاجعا. ولهذا اكتفى بأن وصف المحافظ وصفا خارجيا وأوقفه أمام مكان مغلق لاحدود له ولا معالم غير التسمية أيضا التى هى وصف من الخارج كذلك «النادى الارستقراطى القديم» وأوقف الى جواره تابعيه ليستفيد منهما فى الموقف المسرحى الساخر المفتعل الذى ختم به هذه القصة الجميلة. إن غموض الشخصية كان سبيله للافتعال والصنعة. ولو قدم لنا المحافظ كائنا حيا لا وظيفة رسمية، لكان من الممكن ان ينتهى بنفس الخاتمة، ولكن فى صورة أكثر اقترابا من الصدق والطواعية والبساطة.

وتكاد تنعدم الشخصية تماما فى قصة «زوجان شريفان» لعبد الرحمن الخميسى والشخصية الرئيسية فى هذه القصة هى شخصية «عبد الباسط أفندى» وهو مدرس «كان طول حياته مثالا للرجل النقى التقى الذى لايحيد قيد انملة عن الصراط المستقيم وإنما تلك الليلة لا يعرف ماذا ساقه الى المرقص ولا يدرى ما الذى يدفعه الى طلب كأس من الخمر ولا يعلم ما الذى جعله يجذب الراقصة الجميلة ويجلسها الى جواره ويسألها أن تشرب معه». فهذه الصورة التى يقدمها الكاتب لعبد الباسط افندى لاتقيم امامنا كائنا سويا واضح المعالم فالشخصية لا تبنى هكذا بالفجاءة والكلمات الكبيرة، ولا يحدث للنفس البشرية ابدا هذه الانتقالات المذهلة من الفضيلة الى الرذيلة. ولهذا لم يحسن الكاتب خلال

أوصافه وتعابيره الخطابية أن يقدم لنا صورة حية لعبد الباسط أفندى أو لزوجته أو للراقصة التى تعرف عليها. ولم نستشعر استشعارا حيا هذا الملل القاتل الذى انتاب علاقته بزوجته ولم تتابعه كذلك فى خروجه عن هذا الملل ومجازفته المفاجئة بالذهاب الى المرقص. وكانت الراقصة مجرد راقصة لا ملامح لها غير هذه الاوصاف المجردة العامة التى تنطبق على جسد كل راقصة. والقصة تعيش فى تجريد من الصور والتعابير والاخيلة، خالية تماما من أى لمسة حية. ولهذا كان من الطبيعى أن تتخبط فى الصورة الاخيرة التى انتهت بها القصة.

ومن أخفت الشخصيات وأبْهتها فى هذه المجموعة شخصية «مصطفى» فى قصة ليلة رهيبة لمحمود البدوى وشخصية «العسكرى وصاحبة الكلب» فى قصة «صراع الى الابد» لامين يوسف غراب. ففى القصة الأولى للبدوى توجد حادثة وتوجد على هامشها شخصية تروى هذه الحادثة. ولا تتيح أحداث القصة المروية أن تقيم لهذه الشخصية ملامح محددة، اللهم الا الاسم والعمل وبعض المشاعر العامة كالخوف والتعب. والقصة بشكل عام لم تكن تستهدف رسم شخصية وإنما إبراز معنى أخلاقى فحسب، لطبيعة الاشرار. هو انهم لا يعتدون على أحد أطعمهم من طعامه وأكل معهم العيش والملح، وشخصية «اسماعيل الاشرم» فى القصة لم تكن الا مجرد ثقل نفسى على وجدان «مصطفى» ومجرد وسيلة بعد ذلك لابراز المعنى الاخلاقى المقصود. أما فى قصة «صراع الى الابد» فعلى الرغم من الملامح الخارجية العديدة التى الصقها الكاتب بالعسكرى، فانه مجرد آلة صماء، آلة غريزية فى يد الكاتب تتألف من معدة وجهاز للتناسل. فاذا أكلت لمعت عيناها وانجلت الرؤيا أمامها وانتفشت شرايينها، ولا شئ غير هذا. أما السيدة صاحبة الكلب فهى مجرد جسد بعيد غامض.. ولكن سرعان ما يقترب ويقترب عند مرآى صراع مصنوع بين الآلة والكلب، وعند مرآى الدماء السائلة وعند ملمس العروق المنتفضة. والسيدة والعسكرى رمزان كبيران اكثر مما هما كائنان حيان، هما رمزان ابلهان للشبق الرخيص الاعمى. ولهذا لم يبرز لهما الكاتب ملامح حية. وانما كان يحركهما حركات آلية. فثمة علاقة عاطفية مفتعلة بين العسكرى والكلب عند إناء الطعام، وثمة تطور آلى للعسكرى بعد امتلاء معدته، وثمة ظهور مفاجئ واختفاء مفاجئ للسيدة صاحبة الكلب، وثمة معركة بين الكلب والعسكرى ودماء تثير ثائرة الرمز البض فيقترب ويضغط. انها لعبة خشبية من الصور والمعانى والقيم والالفاظ الضخمة.

ومن الامثلة البيّنة على خفوت الشخصية قصة «لك جسدى» لإسماعيل الحبروك. فشخصية الشاب الصحفى وشخصية إيفا فى هذه القصة نتبينها بصعوبة خلال تعابير لبقة، تحوى من الاناقة اكثر مما تفيض بالصدق. والقصة ليست الا فرشة ممتدة من هذه التعابير

الخالية تماما من كل انطباع حتى او تجربة معيشة. فالشاب الصحفى لا يصدق انه فى الاسكندرية الا «بعد القبلة العاشرة من ايفا» وهو عندما يرى ايفا لاول مرة «لم يعد يرى غير سلم نورانى يربط السماء بالأرض، وهذه الحورية سئمت وداعة السماء فهبطت الى صخب الارض. كانت انموذجا فريدا لذلك النوع الفريد المثير من النساء الذى يمتلك عقلك وقلبك واعصابك».

والقصة باقة من هذه التعابير المتأنقة التى تنسحب على أرض القصة، كعطر لغوى خاطف سرعان ما يتلاشى. تسأله عن وظيفته فيقول «صحفى يدق أبواب المتاعب بكلتا يديه» وتتحدث هى عن صديقة لها تحب صديقا صحفيا «يحبها بنفس القوة التى يخونها بها» وهو «لايضع النساء فى قلبه وانما فى يده اليمنى ليسهل التخلص منهن» وهو كذلك «لم يكن يدرى مانهاية قصته مع ايفا... وكلما حاول أن يرسم صورة ولو كروكية لنهاية حبه كان يمزقها» اما هى فلا تبدو وراء هذه الكلمات والتعابير وعبر مسلكها غير رمز غامض لجسد امرأة، دون أن نلمح لها قيمة واحدة من قيم الصدق والحياة البسيطة. ويزخر موقفها الاخير وزواجها من ميشو بافتعال وصنعة لاحد لهما فهى تبرر زواجها من ميشو بقولها «ان الخيانة تجرى فى أعصابى وفى دمى... تركة ثقيلة لا أستطيع ان اتحرر منها. لقد تزوجت ميشو لاخونك معه، خفت ان اتزوجك فأخونك مع آخر» وهكذا تفضى الشخصيات الجوفاء المسحاء الى مثل هذه المواقف المصنوعة.

ولنختتم هذا الجزء بشخصية «بدوى أفندى» فى قصة «بدوى أفندى وشريكه» للطفى الخولى، فهى من أبرز شخصيات القصص فى هذه المجموعة وان لم تكن أكثرها كمالا. وهى من الشخصيات التى تنمو القصة على أكتافها. ونتعرف على «بدوى أفندى» من خلال مونولوج داخلى يتوجه به صامتا الى ناشد أفندى والمعلم شهدة. ولكن الحقيقة ان هذا المونولوج لم يكن مونولوجا كاشفا موجها لشخصية بدوى افندى، وإنما كان مونولوجا للتعرف بمهنته، لا بشخصيته.. فهو مجرد وسيلة اتخذها الكاتب لتقديم «بدوى افندى» الى القارئ. ولهذا كان المونولوج أقرب الى الوصف الموضوعى للمهنة. ولكن الكاتب حاول ان يخطف هذه الصفة للمونولوج وان يعطيه الصفة الذاتية، فجعل منه اداة للسخرية – فى الوقت نفسه – بناشد افندى والمعلم شهدة. ولكنه جاء فى جوانب كثيرة منها جامدا تقريبا أقرب الى التقديم المسرحى منه الى المونولوج الحى. إنه تقديم مسرحى وضع على لسان بدوى افندى فى ذكاء ولباقة، ولهذا كان خاليا من عفوية المونولوج، وكان منتظما ينتقل فى تؤدة من نقطة الى نقطة، وكان متعقلا الى حد كبير لا عاطفة فيه. ولهذا لم نعرف شخصية بدوى افندى معرفة عميقة وانما عرفنا مهنته ولهذا انطمست معالم شخصية بدوى افندى وشخصية شريكه الجديد تماما فى نهاية القصة مع إمكان

تطورهما تطورا رائعا. تمكن الكاتب من لمس اطرافه من بعيد دون ان يسعى الى تحقيقه، وذلك عندما ذكر قرب نهاية القصة ان بدوى افندى وشريكه اكتشفا «ان كلا منهما يود لو هجر تجارة الدموع الى عمل آخر يعرف فيه الإنسان بدلا من أن يدفع ويضحك على ذقون الناس التائهين فى دوامة الحزن واللوعة».

انه اتجاه رائع للتطور ما أخطره لو مس شخصية بدوى افندى مسا حقيقيا. ولكن كان من المحال ان يمسها لان شخصية بدوى افندى كانت مغلقة منذ البداية فى مونولوج ضيق. كان من المحال ان يضع الكاتب هذه الكلمات الكبيرة على لسان بدوى ولهذا اكتفى بان اشار بأنهما «اكتشفا... الخ» أما كيف تحقق هذا الاكتشاف... فهو مالا سبيل الى بيانه، ان الكاتب وحده هو الذى اكتشف ذلك اما بدوى افندى وشريكه فقد استنفدتهما القصة استنفادا انتهى بوضوح حقيقة المهنة.. وكان من الضرورى ان تنتهى القصة.. فكانت النهاية مجرد ستارة لاخفاء الممثلين .. وكما استفاد الكاتب من ناشد افندى والمعلم شهدة لتقديم بدوى افندى، كذلك استعان بهما لانزال الستار الأخير.

ومن هذه الأمثلة جميعا يتبين لنا أن بناء الشخصية مرتبط أوثق ارتباط ببناء القصة كلها. وكلما تعمق الكاتب فى دراسة الشخصية وفى ابراز ملامحها كلما ساهم ذلك مساهمة فعالة فى تطور القصة نفسها وتوسيع آفاقها وأبعادها.

ثالثا – لغة القصة

ليست اللغة عاملا سلبيا فى بناء القصة بل يتوقف عليها جانب كبير من تماسك هيكل القصة وبناء الشخصيات. فالهيكل المتماسك سرعان ما يختل والبناء الحى سرعان ما يجف ويتساقط لو لم تسعفه لغة طيعة ملائمة. ففى القصة «فأرة» لمحمود تيمور نواجه تجانفا صارخا بين القصة ولغتها. فعلى الرغم من تماسك هيكل هذه القصة ووحدة بنائها، وروعة الحدث فيها، الا ان اللغة تجثم على انفاس الحدث حتى تكاد تخنقه. والقصة هى قصة خادمة صغيرة وفأرة وألفة بينهما ثم افتراق ثم التقاء فاجع وسيدة البيت تشعل النار فى الفأرة. والقصة تثقلها بلاغة تبعد بنا عن معايشة تجاربها الساذجة، بل تقدم عناصر القصة تقديما أقرب الى الافتعال. فالطفلة الصغيرة نعرفها بهذا السياق البلاغى «فاذا سألها سائل: من أبوك أجابت .. الخ» وهذا مما يقيم بيننا وبينها مسافة بلاغية ميتة. والمستوى العام للغة فى هذه القصة يضخم معالمها تضخيما مفتعلا ولا يقيم بيننا وبينها الالفة والبساطة المطلوبتين، وهذا المستوى اللغوى هو الذى دفع بالتهويل فى حركات الطفلة ازاء الفأرة والفأرة ازاء الطفلة وجمع بينهما فى زخرف بلاغى منغوم، يحرم الحدث من شفافيته وبساطته وحيويته.

ويتضح لنا ذلك فى استخدام اللغة الفصحى فى المونولوج الداخلى. ففى قصة «شُرك» كان الحوار الملفوظ عاميا، وكان المونولوج الذهنى الصامت عربيا فصيحا، فجاء هذا المونولوج الفصيح فى جوانب كثيرة منه مصنوعا مثقلاً بالثقافة والبراعة، على حين كان المونولوج العامى فى قصة «مرسى افندى والشمعدان» دافقا حيا يتوهجّ بالصدق. ولست اعنى ان اللغة العامية اقرب الى التعبير الحى الصادق من اللغة الفصحى. وانما أردت فحسب ان اقول ان هذا يتعلق بالسياق العام للحدث، ومن واجب الكاتب ان يتبين مدى ار تباط لغته – عامية كانت أو فصحى – بالحدث الذى يسعى الى تصويره. ولكن الملاحظة البارزة فى هذه المجموعة من القصص أن اللغة العربية الفصحى تستخدم حيث تكون المواقف أقرب الى التجريد والشخصيات أبعد من الواقع، والقصة اقرب الى التجربة الذهنية. فالحوار فى قصة «الله محبة» كان حوارا فصيحا، وكذلك كان المونولوج الداخلى فى قصة «شُرك» والحوار فى قصة «لك جسدى» وفى قصة «زوجان شريفان» وفى «صراع الى الابد» وفى «الفأرة» وفى «مرآة بلا زجاج» والجانب الاغلب من هذه القصة هو جانب التجريد والخطابة والصور الزاعقة والرمز. وعلى العكس من ذلك كانت اللغة العامية هى وسيلة الحوار والمونولوج الداخلى فى اكثر القصص تماسكا وصدقا وحيوية. كقصة «مرسى أفندى» و«الشمعدان» و«أبو حنفى» وفى «الليل» و«سفريات» و«العقرب». والذى لاشك فيه ان الحوار باللغة العامية يتيح للشخصيات مزيدا من الصدق فى التعبير عن ذواتها. وتعتبر قصة «العقرب» لعبد الرحمن الشرقاوى من ابرز الامثلة على ذلك وأنصعها، بل يكاد حوارها الريفى السليم ان يكون عامل ترابط ووحدة بين عناصرها الفنية جميعا، فلغة حسان جزء من شخصيته وكذلك لغة «سيدنا» جزء من شخصيته، وبغير حوارهما الريفى العفوى، ما كان لهذا الحدث القصصى ان يبرز وان تتضح معالمه وان تتحدد قسوة المأساة فيه، وعلى الرغم من الدقة فى رسم شخصياتها والوحدة التى تنتظم حدثها. فلولا هذه اللغة الطلقة التى تحمل هذه العناصر جميعا، وتفض اسرارها وخوافيها ما تكاملت لهذه القصة وحدتها. ومنذ مايقرب من عشر سنوات نشر محمد عفيفى مجموعة من القصص القصيرة باسم «أنوار» كان من بينها عدة قصص كتبت باللغة العامية لا فى حوارها فحسب بل فى سياقها العام كذلك، وكان لها نصيب كبير من النجاح. ولكن يبدو أن هذه التجربة لم يواصلها أحد بعد محمد عفيفى فيما أعرف.

على ان الذى يعنينى ان اقوله هو أن اللغة ينبغى ان تلتزم الحدث الذى تعمل على تصويره فلا تعلو عليه ولا تسف دونه، وإنما ينبغى ان تكون أداة طيعة وعاملا مساعدا على ابرازه، ولتكن العامية أو الفصحى وسيلتنا فى التعبير، ولكن المهم هو ان لاتعوق اللغة انطلاقة التجربة ولا تحد من حيويتها، وان تتلاءم معها ما أمكن لها ذلك.

رابعا – العناصر الدخيلة على الحدث :

بقيت كلمة أخيرة عن المآخذ الجانبية التى تؤخذ على بناء القصة ووحدتها. فلقد تبينا اثناء دراستنا لهيكل بعض القصص ومنهج بنائها لشخصياتها، ان هناك عناصر تفرض فرضا على القصة دون ان يكون لها ضرورتها فى داخل القصة. وان هذه العناصر تطمس معالم الشخصية فى القصة، وتفسد توازن هيكلها العام. وذلك مثل اقحام الكاتب لنفسه إقحاما لا تتطلبه القصة، وفرض أحكام خطابية فى أثناء سياقها أو فى خاتمتها، وبناء صور جانبية لا تمت بصلة الى موضوع الحدث. وسنستعرض استعراضا سريعا لامثلة من هذه المآخذ فى بعض القصص.

اما اقحام الكاتب لنفسه فنتبينه واضحا فى قصة «نابغة الميضة» وفى الخاتمة الخطابية لقصة «الله محبة». أما الاحكام الخطابية والصور الزاعقة فتزخر بها قصص «زوجان شريفان» و «نابغة الميضة» و«لك جسدى» ومشاهدة عديدة من قصة «صراع الى الابد» أما الصور الجانبية التى لاتمت الى الحدث بسبب، فهى مأخذ نجده فى أغلب القصص حتى الجيد منها. ففى قصة «أبو حنفى»» مثلا يصف الكاتب زوجة «أبو حنفى» وهى تقص حلما على زوجها بقوله «واستجمعت المرأة معالم الجد والاهتمام فبدت كمن يتهيأ لالقاء خبر يتوقف على اذاعته مصير الكون» فهذه الصورة صورة خارجة تماما عن تجربة القصة وعن حدود موقف أم حنفى، وهى صورة مفروضة فرضا من تجربة الكاتب نفسه، ولا تتيح لنا أن نبصر بحركة أم حنفى إبصارا واقعيا صادقا. وفى هذه القصة نفسها يصف طربوش «أبو حنفى» بأنه «طربوش رصعته البقع» ووصف البقع بأنها ترصع طربوش «أبو حنفى» تعبير فكه لا يتفق مع هذه اللحظة التى يتهيأ فيها ابو حنفى للذهاب الى الكشف الطبى. وفى قصة «بدوى افندى وشريكه» يصف الكاتب بدوى افندى وهو جالس فى المقهى ينتظر من عامل المقهى ان يختار جانبا للجلوس، لانه على هذا الجانب الذى يختاره العامل سيحدد المأتم الذى سيتجه اليه بدوى افندى، فيقول الكاتب «وكان واضحا ان الله متردد فى الاستجابة لدعاء بدوى افندى ثم صار يقينا أنه فضل عدم الاستجابة نهائيا فقد وقف العامل .. الخ ..الخ...» ومثل هذه الصور والتعليقات تعد صورا مفروضة فرضا على القصة وليست صادرة منها ولا تعمل على إبراز معالمها فهى تعبير فكه لا مسئولية فيه إزاء القصة كعلاقات ومواقف.

ولنكتف بهذا القدر من الأمثلة التى تزخر بها مختلف القصص حتى الجيد منها.لنعرض الجزء الثانى من الدراسة.

خامسا – الدلالة الاجتماعية :

يكاد يحتشد الجانب الاكبر من هذه القصص بموظفين – صغار ومتوسطين – وعمال عاطلين. فمن الموظفين «مرسى افندى» و«حسنى» فى قصة شرك، و«عبد الباسط افندى» فى قصة «زوجان شريفان» وعبد الجواد افندى فى قصة «يامبارك» وابنته سميرة، وعبد الموجود افندى فى قصة «آخر العنقود» وبدوى افندى وقد كان موظفا قبل ان يمتهن تجارة الدموع، والحكيم فى قصة «سفريات» والعسكرى فى قصة «صراع الى الابد». أما العمال فيتمثلون فى «حسان» فى قصة «العقرب» وعوف فى قصة «فى الليل»، ويرتبط بهم كذلك «أبو حنفى» صاحب العربة الحنطور العاطل، والطفلة الخادمة فى قصة الفأرة. أما بقية الشخصيات فغير محددة تحديدا دقيقا كالصحفى فى قصة «لك جسدى» ومصطفى شقيق مالك العزبة فى قصة «ليلة رهيبة»، والفتى فى قصة الله «محبة» و «ابراهيم العقب» النائب فى البرلمان ولمام السبارس فى قصة «نابغة الميضة». اما «هو» فى «قصة مرآة بلا زجاج»، فليس لشخصيته تحديد اجتماعى، لرمزية القصة ويدور الصراع الاكبر فى أغلب هذه القصص حول قضيتين رئيسيتين هما: العمل والحب أما بالنسبة للقضية الأولى، قضية العمل فنجد – مثلا – «مرسى افندى» فى صراع حاد بينه وبين وضعه المهنى الراكد، ومأساة مرسى افندى هى العبودية لعمل رتيب يسخر منه الفرد حتى ليجعل منه «كلب طاحونة» على حد تعبير «مرسى أفندى». وفى قصة «يامبارك» نجد عبد الجواد افندى فى مفاضلة وصراع بين أن تعمل ابنته وان تتزوج، وتنمو القصة فى اتجاه العمل خلال الاحتياجات المتزايدة، والملابسات الخاصة بالاسرة. اما بدوى افندى فهو طريد عمل حكومى، وهو يعيش على هامش المجتمع، ولهذا يقتات من عمل طفيلى يقيم بينه وبين الحياة علاقة غير طبيعية، وأبو حنفى صاحب العربية الحنطور يجتاز محنة قاسية هى الكشف الطبى الذى يؤهله النجاح فيه أن يواصل مهنته. و«حسان» فى قصة العقرب يطرده سيدنا من الخدمة فى الجامع مقابل خمسة قروش فى الشهر بعد ان فشل فى الاستقرار فى عمل بالمدينة الكبيرة، ويمتهن أخيرا صيد العقارب، ويموت سريعا وسط معركة حادة لاصطيادها. وعبد الرحمن فى قصة «فى الليل» متعطل منذ ان انتهى موسم التجارة ووقف سوق البهائم. ولكنه فى القصة يوظف طاقته فى عمل آخر هو تسلية القرية واضحاكها. وهو عمل على سلامته وقربه الى نفسه لا يدر عليه مالا، ولا يتيح له أن يدفع ثمن «كيلة الذرة». وفى «نابغة الميضة» يصبح ابراهيم العقب نائبا فى البرلمان، بفضل ماله وحده. ولكنه يحتفظ فى داخل نفسه – على الأقل – بمهنة جمع أعقاب السجائر.

والى جوار هذه الاعمال وهؤلاء الرجال تقف نساء من طراز خاص، فأم حنفى تقف بجوار زوجها تسقيه الدواء وتدعو له وهو ذاهب الى الكشف الطبى، والى جوار «عبد

الرحمن» تقف زوجته – على مبعدة – تشاركه حياته ومأساته وضحكاته. والى جوار عبد الجواد افندى تقف كذلك زوجته وابنته سميرة، والى جوار عبد الموجود افندى تجلس زوجته فاطمة تشاركة تأملاته ومخاوفه ومشاعره السعيدة. وفى حياة مرسى افندى تجلس أم اسماعيل «الخاطئة» لتبيع «أبو فروة» على قارعة الطريق.

أما بالنسبة للقضية الثانية – قضية الحب – فنجد لها مظاهر شتى. ففى «الله محبة» نجد حبا غامضا مجردا يعترض نموه تزمت دينى لاخ أكبر. وفى «زوجان شريفان» تقضى الملالة على الحب الزوجى فيندفع «عبد الباسط افندى» الى بناء عاطفة محرمة مع راقصة. وفى «صراع الى الابد» تفضى احداث القصة الى علاقة جنسية حادة بين العسكرى والسيدة «صاحبة الكلب». وتنتظم قصة «لك جسدى» علاقة جنسية خالصة. وتجرى الـ «سفريات» وراء حب سليم بين زيزى والحكيم.

ووراء هذه العلاقات جميعا نجد خديجة زوجة العسكرى فى قصة «صراع الى الابد» وهى شخصية بليدة مسحاء لا ملامح لها ولا دلالة، ثم نجد شخصية صاحبة الكلب وهى مجرد جسد بض وشهوة. ونجد «ايفا» فى «لك جسدى» لاشئ غير رغبة داعرة متصلة وحرص على الخيانة. ونجد فى «زوجان شريفان» زوجة تدفعها ملالة الحياة الزوجية الى خيانة زوجها عبد الباسط افندى مع «ذى المنديل الابيض». وفى «الله محبة» نجد فتاة غامضة الملامح، محدودة الغور ينتهى حبها الى الانتحار. وفى «سفريات» تحاول زيزى الانتحار نتيجة حب غامض.

وهناك ثلاث قصص أخرى لكل منها قضية خاصة تقريبا. فمأساة «حسنى» فى قصة «شرك»، لا تتعلق بعمله، ولا بحبه وانما هى أزمة نفسية تعرض لها من جراء عدم صلاحيته كجندى. والقصة تبرز هذه الأزمة فى حدود نفسية خالصة ولاتقيم لها معالم اجتماعية أكبر منها. والقضية الثانية هى قضية «مصطفى» فى «ليلة رهيبة» والقصة مجرد وسيلة للإفضاء بمعنى أخلاقى معين. وأمّا فى «مرآة زجاج» فالقصة رمزية تقوم على الصراع بين الفكر والمادة أو بين الروح والجسد، وليس لبطلها معالم اجتماعية محددة، وإن يكن للقصة – بالضرورة – دلالة اجتماعية. وليس فى هذه القصص الثلاث نساء غير «سناء» هذه «العاهرة» التى بكى «حسنى» وافرغ جوفه وسر مأساته بين يديها.

وعلى الرغم من التمايز البين فى شخصيات هذه الانماط المختلفة من القصص، وفى موقفها من العمل والحب والحياة عامة، الا ان سحابة قاتمة من القلق والضيعة والاحساس بالفجيعة تكاد تظللها جميعا، باستثناء عدد محدود منها. فمرسى أفندى لا يتخلص من ملله وسأمه وجدبه ولا يتوب عن كرمة باسيليوس. «وحسنى» ضيق الافق محدود الخبرة

فج، رغم هذا الصباح الجديد، وهذا «الجلاء» الذى تشير اليه نهاية القصة. وعبد الباسط وزوجته يخونان بعضهما، والعسكرى اداة غريزية. والفتى المسيحى والفتاة المسلمة لا يتزوجان بل تنتحر هى ويحيا هو حياة أقرب الى الموت. «والعقب» لمام السبارس يصل كرسى النيابة عن الشعب دون احساس بمقاومة ودون عقبات يشارك فى اقامتها وجدان القارئ، ودون كشف للجانب المشرق السليم فى التمثيل النيابى. وإنما يكتفى الكاتب بالسخرية من قانون الانتخابات لان «العقب» فاز فوزا ساحقا بفضله. وبدوى افندى وشريكه يتحسسان بغير تبصر سبيلا جديدا لمهنة أخرى غير مهنتهما. و«هو» فى مرآة بلا زجاج، يقضى على غريمه، يرتكب جريمة قتل، ليظل، خزانة مقفلة، سرا خبيئاً، حياة بغير وجه. إنها دعوة عريضة ضد الجسد والعمل والتقدم فى هذه «الدنيا»... ضد المعقول والمحسوس والمادى. و«عبد الرحمن» «فى الليل» نجح فى توظيف طاقته فى عمل هو سعيد به، ولكنه لا يحصل على كيلة الذرة. والفأرة الخادمة تنتقم انتقاما بشعا لصديقتها الفأرة. وحسان يلدغ فيموت وأبو حنفى يفقد مهنته.

وفى قصص محدودة لاتزيد على ثلاث، نلمح فى إحداها ابتسامة وانية خافتة تصاحب «عبد الموجود افندى» فى قصة يا مبارك وهو يرقب ابنته سميرة تكبر فى دراستها وتكبر فى عملها، ثم تظل الى جانبه ترعاه وتدس فى يده جانبا من راتبها بعد أن فشل ابنه وماتت زوجته وتقدمت به السن ... وهى ابتسامة وانية خافتة لان سميرة «لم تتزوج» بعد، ونجد فى القصة الثانية وهى «سفريات» دعوة جهيرة للحياة العاملة الآملة، ونمارس فى القصة الثالثة وهى «آخر العنقود» تجربة رائعة فى نهاية القصة تفيض بها نفوسنا بالمحبة والتفاؤل.

ولكن الحكم على القصة لا يكون بنهايتها فحسب، وإنما بالحركة العامة للقصة وبمدى استيعابها وشمولها للحدث فى علاقته بالحياة.

وبهذا المفهوم تنقسم هذه القصص الى طائفتين مختلفتين فى الدلالة:

١- طائفة تميزت شخصياتها بالجفاف والتجريد والضيق والرمزية والتهويل احيانا ولم تقدم لنا هذه الشخصيات خلال علاقة عريضة بالبيئة الحية التى تتحرك فيها، وانما كانت معزولة فى حدود خبرة ضيقة، وتجربة قاصرة، هى خيانة زوجية، أو هى حب يقضى الى انتحار أو هى تهتك وإفراغ جنسى خالص أو انتقام نفسى أو هى وصولية وجاه مكذوب. وامثلة هذا النمط من القصص طالعناه فى قصة «الله محبة» و«لك جسدى» و«زوجان شريفان» و«صراع الى الابد» و«مرآة بلازجاج» و«الفأرة» و«نابغة المبضة».

٢- وطائفة أخرى تتميز تميزا عاما بشخصيات حية، وتجارب معيشة وحركة نامية

تتسع وتفيض وتتميز بأن علاقاتها الانسانية ليست معزولة عن الحياة وانما تنبض بصراعاتها ومجاهداتها وتعكس قطاعا عريضا منها، وهى لا تقتصر على خبرة ضيقة او معنى مجرد، وانما تحرص على بيان التداخل والتفاعل بين عناصر الحياة، وتقدمها تقديما لا خطابة فيه ولا تهويل. وهى تعرض لكل التجارب الانسانية دون تمييز، ولكنها تقدمها فى حركتها ونموها وارتباطاتها العريضة. وامثلة هذا النمط من القصص طالعناه – الى حد ما – فى قصص «مرسى افندى والشمعدان» و«سفريات» «وابو حنفى» ويامبارك «وبدوى افندى وشريكه» وآخر العنقود «وفى الليل» «وفى العقرب» وهذه الطائفة من القصص لا تتساوى جميعا فى هذه المميزات، وإنما تتراوح فى المستوى حتى تبلغ حظا ضئيلا من الشمول والحيوية فى «شرك» و«بدوى افندى وشريكه»، وفى الطائفة الأولى من القصص نستشعر أن الحياة فاقدة الاتجاه، وانها جامدة، مغمضة كالحة لا إشراق فيها ولا تفاؤل، وان مظهرها الغالب هو التحلل والتفسخ سواء كان خلقيا أو نفسيا أو اجتماعيا وعلى العكس من ذلك نجد الطائفة الثانية . فعلى الرغم من النهايات الفاجعة فى بعض قصصها إلا ان اتجاهها العام يقدم الحياة الانسانية فى صراع واحتدام وتحرك واستهداف ومجاهدة وتقدم، كما تبرز فيها هذه الحياة فى صورة عريضة واضحة القسمات فياضة بالمشاكل الحية والاشخاص الحقيقية والمواجهة الصادقة الزاخرة بالجهد والمشاركة والعمل، تطل دائما على الرغم من نهايتها السوداء – على ممكن مفتوح.

ومع هذا التمايز الواضح فى موقف هذه القصص من الحياة، الا ان شخصياتها جميعا كما سبق ان ذكرت – تغيم عليها سحابة من القلق والضيعة والإحساس بالفجيعة وهى بهذا انما تعكس جانبا حقيقيا من واقعنا المصرى الراهن، وخاصة فيما يتعلق بهذه الفئات الشعبية التى مثلتها بعض هذه القصص، فئات صغار الموظفين والعمال المتعطلين.

ولكن الذى لاشك فيه أن هذه القصص بطائفيتها لا تعبر عن واقعنا المصرى الراهن تعبيرا كاملا. فكثير من كتابها ينقصهم استيعاب هذا الواقع استيعابا دقيقا يتيح لهم صياغته فنيا والتعبير عنه فى صورة اشد جرأة وابلغ اثرا وأعمق جذورا. فان هذه الصورة الكالحة للموظفين وللعمال، تقف الى جانبها صور أخرى من حياتنا المصرية الراهنة أكثر حظا من الاشراق والفهم والفعالية، وهناك طائفة اخرى من كتاب القصة المصرية المعاصرة لم يتح لهم الاشتراك بأعمالهم فى هذه المجموعة، ولعلهم ان يكونوا أكثر تمثيلا لبعض الجوانب الحية الصاعدة من حياتنا الاجتماعية. وأكثر التصاقا بهذه الحياة وتمرسا بأزماتها واحساسا ومشاركة بما يجرى فيها من صراع ومجاهدة وانتصار وتفاؤل وأشد جرأة على التعبير عنها تعبيرا فنيا. بل إن بين كتاب هذه المجموعة نفسها من كتب قصصا أشد ارتباطا بحياتنا المصرية وأبلغ تعبيرا ووعيا من القصة المختارة له فى هذه المجموعة ومن أجل هذا

حرصت منذ البداية ان اذكر ان هذه المجموعة لا تمثل القصة المصرية الراهنة تمثيلا كاملا، بل قد لا تمثل تمثيلا دقيقا بعض الكتاب المشاركين فيها.

كلمة أخيرة:

ولو راجعنا ما سبق ان ذكرناه عن الوحدة الفنية لاتضح لنا أن ثمة علاقة وثيقة بين الدقة فى الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص. فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت اكثر استيعابا وأشد تعبيرا عما يصطرع فى الواقع من مجاهدات واتجاهات. وكلما انكمشت شخصيات القصة وجفت أجواؤها الحية وتجردت كلما كانت صياغتها اقرب الى الزخرف والخطابة الجوفاء وازدحمت بالعناصر الدخيلة عليها. ففى قصص «الله محبة» و«لك جسدى» و«زوجان شريفان» و«صراع الى الابد» و«نابغة الميضة» نلمس ضعفا فى النسيج الفنى، ونلمس فى الوقت نفسه ضيقا وقصورا عن استيعاب الحدث الاجتماعى بكل ما يصطرع فيه من عوامل ممكنة. وعلى العكس من ذلك نجد فى قصص «فى الليل» و«العقرب» و«سفريات» و«يامبارك» و«آخر العنقود» و«مرسى افندى»، نلمس مقدرة على النسيج الفنى المحكم، ونلمس فى الوقت نفسه استشرافا رحبا – الى حد ما – على ما يتضمنه الحدث الاجتماعى فى القصة من عوامل متداخلة متصارعة متجهة. ففى «العقرب» تمتزج العبادة بالملكية بالتعطل بالسلام بالعمل بالتنافس بالتعاون امتزاجا رائعا عميقا، و«فى الليل» يرتبط الملل بالضحك بالعمل بالفاقة بالقرية ارتباطا حيا. وهكذا فى بقية القصص، لانلمس اتجاهاً الى عزل الواقع الاجتماعى وتجريده، وإنما نلمس هذا الواقع حيا يفيض بالحركة والامكانية والصدق.

وهكذا يتبين لنا أنه كلما ازدادت معرفة الكاتب بالواقع وتعمقت خبرته به ومشاركته الفعالة فيه واتسع إدراكه لما يتضمنه من عوامل اجتماعية متصارعة متشابكة، كلما تضاعفت مقدرته الفنية أصالة وإحكاما.

«أليس كذلك ؟» لـ يوسف إدريس

لا أدرى لماذا أحسست وأنا مقدم على قراءة المجموعة القصصية للدكتور يوسف إدريس المسماة «أليس كذلك؟» أن سؤالا كبيرا أخذ يلح على نفسى منذ البداية.. أين يقف يوسف إدريس اليوم من القصة.. من الشعب؟

ويوسف إدريس فنان كبير موهوب، استطاع فى سنوات قلائل أن يثبت قدميه عن جدارة فى الحركة الأدبية العربية، وأن يساهم مساهمة جدية فى إضافة صفحات جديدة اليها، وأن يصبح وجها لامعا من وجوهها المشرقة، وأدب يوسف إدريس تجربة أصيلة فى القصة الواقعية العربية، تمتزج فيها المعالجة الفنية الناضجة بالرؤيا الاجتماعية المتقدمة.

ولعل السؤال الذى اتخذه يوسف إدريس عنوانا لمجموعته كان دافعا الى إثارة هذا السؤال الكبير فى نفسى، أو لعله العهد الطويل الذى انقطع بينى وبين مطالعة أدب يوسف إدريس ومتابعة إنتاجه الجديد.

على أننى بهذا السؤال الكبير رحت – فى حماس – أقرأ هذه المجموعة من القصص، محاولا جهدى ألا يكون لهذا السؤال ظل ثقيل يحرفنى عن التذوق السليم الواجب.

والمجموعة فى الحقيقة زاخرة بالنماذج التى تنتسب الى فئات شتى من شعبنا غنية بالتجارب البشرية التى تتمرس بها هذه الفئات.

ففيها عبد العال مخبر البوليس الذى يسرق شيكا مزورا من احد الأحراز الحكومية ليستخرج له صورة فوتوغرافية، ثم يدأب على الهروب من زحمة الناس ليختلى بهذه الصورة ويأخذ فى التحديق بها فى نشوة ساذجة واحساس بالحرمان.

وفيها الدكتور مازن الطبيب الارستقراطى الذى يقضى نوبتجيته فى أحد المستشفيات متعاليا متكاسلا ملولا فتصادفه حالة مناقضة تماما لشخصيته تتمثل فى امرأة مصابة بالسل مراقبة من البوليس لمتاجرتها بالمخدرات، وتتحدث إليه عن حياتها ومرضها وحاجتها الى اجازة من المراقبة فى بساطة واستخفاف وثقة.

وفيها سامى الطفل الصغير الذى يقرر سرقة مبلغ من المال من والده ليذهب به الى السينما مع اصدقائه بعد أن يئس من أخذ هذا المبلغ من والده، ثم لا يلبث سامى أن يرجع عن عزمه بعد أن تبين أن محفظة أبيه المتضخمة لاتحتوى إلا على بضعة قروش فتحتدم

مشاركته العاطفية لأبيه فيندس فى فراشه الى جانب أخيه، ويلف الغطاء حول أخيه كما يفعل أبوه تماما ويأخذه فى حضنه وينام.

وفيها أبناء القرية الذين يتبركون بشجرة طرفة ويتخذون من عصارة أوراقها شفاء لأمراض عيونهم ويأبون تصديق بعض مثقفى القرية فى عدم جدوى هذه العصارة بل وفى احتمال ضررها. ومع الزمن يتحول أبناء القرية عن هذه الشجرة ويمتنعون عن استخدام عصارة أوراقها على الرغم من أن مثقفى القرية أنفسهم قد تبينوا بالتحليل ان هذه العصارة تحتوى نسبة كبريتات النحاس التى تصنع منها القطرة.

وفيها الأسطى زكى الحلاق الثرثار الذى يبصر فى أقفية الناس وجوها أصدق من وجوههم الحقيقية وأعمق تعبيرا عن نفوس أصحابها.

وفيها بائع العرقسوس المسن الذى يقف بابريقه وصاجاته فى إحدى ليالى الشتاء ويمضى به الليل وهو واقف لايلتفت اليه أحد. ثم لايلبث الظلام الكثيف أن يضمه وهو عائد الى بيته فى خطوات يثقلها الشجن واليأس.

وفيها شباب القرية الذين تحترق أعصابهم برغبات مكبوتة وتدفعهم قصة مغامرة جنسية يلفقها أحدهم الى مغادرة القرية ليلا فى حماس وشبق لتحقيق هذه المغامرة ذاتها. وفى الطريق يتبينون أن المغامرة ملفقة فيعودون الى القرية مدحورين مكدودين بعد صراع مرير مع صديقهم الذى دفعهم وراء مغامرته الملفقة.

وفيها المجنون الذى لايكاد يعى مما حوله شيئا والذى يزعم ملكية عمارات ويتوهم أناسا يسعون لسرقة هذه العمارات منه ويبدى استعدادا لبيعها فاذا ماسئل: هل يبيعها للانجليز رفض وقال الانجليز: لا .. من رابع المستحيل.

وفيها مدرس الرياضة البدنية المستنير الذى ينجح فى أن يتعلق تلاميذه بحصته بعد أن ترك لهم الحرية الكاملة فى الاشتراك فى حصته أو الامتناع دون إلزام أو عقاب.

وفيها الأطفال الذين يلعبون لعبة الكنال فيقسمون أنفسهم قسمين قسما يمثل الأسطول الانجليزى وقسما يمثل الجيش المصرى، وتتحول اللعبة الى موقف جاد عند أحد الأطفال فى القسم الذى يمثل الجيش المصرى، فيخرج عن اتفاقات اللعبة ويواصل مقاومته حتى النهاية.

وفيها الرحلة الغامضة الى بورسعيد اثناء الاحتلال فى مركب تشارك فيها امرأة عجوز تتطلع رغم المخاطر الى ملاقاة ولدها فى بورسعيد، وطائفة من الشباب الذين يتجهون الى بورسعيد تدفعهم نحوها رغبة غامضة واحساس كبير بجرح.

وفيها الأستاذ عبد الله القاضى الشاب الأعزب الذى يقضى حياة كلها فراغ وسأم تلمؤها أحيانا لعبة البريدج فى بيت مدام شندى وأحيانا اتصال جنسى مع هذه السيدة رغم كبر سنها. كما تتاح له احيانا اخرى علاقات عاطفية متقطعة مع نساء أخريات تقوم بعد ذلك علاقة جنسية بينه وبين خادمة له، وهى زوجة وأم فيها طيبة وسذاجة تخدم فى بيت الأستاذ عبد الله لتطعم أطفالها وتعول زوجها العامل العاطل ثم لاتلبث أن تصبح مومسا تبيع جسدها فى شوارع القاهرة.

وفى هذه الصور وفى غيرها يقدم يوسف إدريس نماذجه تقديما فيه عمق وحيوية ومقدرة فائقة على إبراز القسمات وعلى الوصف الحى النافذ، فنماذجه نماذج صادقة تتحرك فى نسيج محبوك من العلاقات، يتفتح وجدانها ويتكشف بالمواقف والأحداث الفنية. وهى ليست بالنماذج المعزولة التى يلقنها الكلمات ويصيغ لها المواقف المفتعلة بل هى نماذج تنمو فى مجاريها الحية وتبرز خلال احداث. والمواقف والاجواء التى تتحرك فيها هذه النماذج ليست بالأرضية السلبية الجامدة، بل هى اجواء نابضة نعيشها خلال هذه النماذج ونطل عليها من عيونها ونتحسسها بوجداناتها وتجاربها.

فالقرية المصرية بأحزانها وسذاجتها وحرمانها، نحسها فى مآتم عزائها وشبق شبابها ومسلك ابنائها ومجادلاتهم الساذجة.

والمدرسة المصرية تبرز لنا بجمودها وجرسها الرتيب وناظرها المتعنت وطوابيرها الصامتة وممراتها الكئيبة خلال مسلك مدرسيها وبتلاميذها.

وحياة القاضى نتبينها فى مسلكه الملول ومآسيه الصغيرة التافهة ورحلته العميقة الى قاع المدينة وهكذا.

ويوسف إدريس يستعين لتصوير نماذجه واجوائه وتجاربه بلغة سهلة لاتعقيد فيها ولاتصنع وبنظم لغوى فيه تدافق وإيحاء غنى. وهو لايقتصر على اللغة العربية الفصحى بل يغنى تعابيره دائما بتراكيب اقرب الى العامية وان استخدم فيها كلمات فصيحة، إلا انه فى حواره وفى جانب من سرده يستعين بالكلمات والتعابير العامية التى تبرز نماذجه فى شفافية وصدق.

ونماذجه جميعا نماذج مصرية صميمة تنعكس على جبينها خبرة حياتنا المصرية.

ولكن على الرغم من موهبة يوسف إدريس فى تمثل تجاربه وفى صياغتها صياغة محكمة الا انه يتورط احيانا فى بعض الاخطاء الفنية.

ففى بعض هذه القصص يقحم احيانا احكاما وتعقيبات وذيولا دون سند تقتضيه

تجربة القصة وسياقها الفنى.

ففى قصة داود مثلا يصف كيف قذفت أم سمير القطة انيسة بفردة قبقابها ثم يقول «ولولا أن القطة تحركت فى الوقت المناسب لكانت قد أصبحت فى ذمة التاريخ ذى الذمة الواسعة».

وفى قصة «هية هية لعبة» يصف صوت «شفاعات» بانه عزف منفرد لزمارة كمسارى وفى هذه القصة نفسها يأخذ شعبان فى فك المنديل عن الجرح الذى اصاب رأس ابنه فيقول كان جرحا صغيرا نصفه فى الجبهة ونصفه فى الشعر» والدم الذى يسيل منه «يكفى لصنع ثلاث كنكات من القهوة وتبقى منه بعدها تلقيمه».

وفى قصة الكنز يقول «عبد العال مخبر ومع هذا فله عيلة»، وهكذا فى بعض عبارات متناثرة فى قصص هذه المجموعة. والواقع ان الذمة الواسعة للتاريخ والعزف المنفرد والبن الذى يصنع ثلاث كنكات تعابير لا تساعد ابدا على ابراز الصورة المقصودة فى سياق القصة بل لعلها تشتتها وتحرف التجربة الى مشاعر غريبة عنها. اما استنكار ان يكون عبد العال مخبرا وله عائلة فهو استنكار لايمت الى القصة بصلة بل يمت الى سياق فكرى آخر خارج القصة.

وفى بعض القصص تكون الاحداث المصورة فى القصة غير مرتبطة بتجربة القصة وإنما صادرة عن وعى المؤلف، ففى الرحلة الرائعة التى قام بها الأستاذ عبد الله الفاسى فى شارع الجبلاية فى الدرب الأحمر، فى قصة قاع المدينة، كنا نتابع المناظر الخارجية للرحلة بعينى الأستاذ عبد الله ثم فجأة ننتقل من عينيه ومن المشاهد المنظورة الى أفكار قام المؤلف بتأليفها وفرضها على تجربة القصة البصرية. كانت المشاهد تتوالى أمام الأستاذ عبد الله: «الازقة، الارض المرتفعة المكونة من اجيال متعاقبة من القاذورات والاتربة.. لون الارض ذات الطين.. رائحة الناس.. الهمهمات المتقطعة.. خرائب وبيوت تتساند حتى لاتنهار. والناس هى الاخرى تتساند حتى لاتنهار والعجوز يتحامل على شاب والاعمى يصحبه صبى والعليل يسنده جدار وفجأة تنتقل المشاهد البصرية الى احكام وافكار لايمكن ان تقول انها تكونت فى رأس الأستاذ عبد الله من تراكم المشاهد البصرية، وإنما هى احكام وافكار يصوغها المؤلف من هذه المشاهد ويعرضها على ذهن الاستاذ عبد الله نفسه. ونتبين هذا فى هذه الفقرة الكاملة التى يتوج بها المؤلف هذه المشاهد البصرية «وخيط خفى يجمع الكل ويربطهم معا وكأنهم حبات مسبحة وكأنهم روح واحدة تحيا فى اجساد كثيرة متفرقة. والزمن لاقيمة له، فالطفل الرضيع على كتف أمه هو الطفل الذى يحبو يختلط بأكوام الزبالة وهو الطفل الماشى الذى يتمنطق بالاحجبة خوفا من العين، هو الطفل الميت او الذى

عاش، وهو الصبى فى ورشة أو محل، الغادى الرائح يقلد الممثلين والأراجوز ويتهجى الفاظ السباب، و هو الشباب فى عفريتة او فى جلباب يجذب أنفاس السجائر المصنوعة من السبارس وهو الرجل العامل او الرجل العاطل هو الغائب عن الوعى بجوار حائط هو الدائخ من الافيون والبطالة والسيكونال وهو الشيخ الذى يقضى النهار يصلى ويدعو للاولاد ويترحم على ما فات ويحمل لنفسه الآخرة. وهو البنت العروس المخطوبة وهى الام ذات الاطفال وصاحبة المنديل بأوية وهى المتشحة بالسواد وضاربة الطفل وهى المضروبة من الزوج والطابخة وهى الملهوفة التى تبحث عما تسد به الافواه».

بهذه الفقرة ننتقل فجأة بعد صفحات خمس من المشاهد البصرية المتدفقة الى صور مؤلفة تعبر عن فكرة لاتستقيم مع تجربة الأستاذ عبد الله البصرية ولا تعتبر امتدادا أو تطويرا لها وانما هى فكرة مقحمة اكبر من تجربة الاستاذ عبد الله واعمق من شخصه.

هذا فيما يتعلق بالجانب الفنى الخالص لهذه القصص اما فيما يتعلق بمفهومها فانه على الرغم من توفر الفكرة والدلالة الانسانية فى كل قصة من هذه القصص الا اننا نلمس فى بعضها ميلا طاغيا نحو ابراز ماهو طريف والإيغال فى ذلك على حساب الفكرة والتجربة الانسانية التى يريد المؤلف ان ينقل حكمتها ودلالتها لنا.

«فزكى الحلاق» صورة طريفة، «وأبو الهول» يغلب عليها هذا الجانب ايضا وكذلك قصص (المستحيل) و(داوود) و(ليلة صمت) وعلى العكس من ذلك نجد الدلالة الإنسانية بارزة فى (المحفظة) و(الناس والتمرين الاول) و(هى لعبة) و(الجرح) و(قاع المدينة).

والواقع ان كفاءة يوسف إدريس كفنان ومقدرته الفائقة على تصوير النماذج وإبراز قسماتها قد تصبحان هدفا فى ذاتيهما يغريه بالصور الطريفة ويشغله بها عن الصور والنماذج التى يغنى بها رسالته الانسانية كفنان واع ومواطن ذى ضمير يقظ.

وينقلنى هذا السؤال الكبير الذى كان يلح على منذ بداية قراءتى لهذه القصص. أين يقف يوسف إدريس بهذه المجموعة من القصص ومن الشعب وبتعبير آخر ماذا يريد يوسف إدريس ان يقوله لنا وان ينقله الى وجداننا المتذوق. وعندما اذكر وجداننا فإنما اعنى شعبنا العربى كله فى هذه المرحلة التى نجتازها من مراحل ثورتنا الوطنية الديمقراطية. اننا لانستطيع ان ننكر توفر الفكرة الإنسانية والاجتماعية فى هذه المجموعة على الرغم من ميل بعض قصصها الى ماهو طريف.

ولانستطيع ان ننسى كذلك ان يوسف إدريس فنان له نظرته الانسانية وفلسفته الاجتماعية المتقدمة وله تاريخ حافل بالنضال. وعندما نتتبع افكار هذه المجموعة نتبين انها

تحتوى على طائفة من القصص تعبر عن المشاركة فى قضيتنا الوطنية بطريقة أو بأخرى مثل قصص «هى لعبة» و«الحر» وأليس كذلك - الى حد ما - و«المستحيل» رغم فشل هذه القصة فى نهايتها فى ان تنقل الينا تجربة صادقة تماما. كما تحتوى على طائفة أخرى من النماذج التى تنتسب الى الفئات الاجتماعية الصغيرة والمتوسطة التى تتراوح حياتها بين السذاجة والفراغ والضيعة مثل قصص «الكنز» و«الحالة الرابعة» و«الوجه الآخر» و«الهول» و«ليلة صمت» و«مارش الغروب» كما تحتوى على مجموعة أخرى من القصص تعبر عن التعاطف والمشاركة الاجتماعية مثل قصتى «المحفظة» و«التمرين الأول». وتقف بعد ذلك قصة (الناس) و(داوود) موقفا خاصا من بقية القصص الأولى، تصور لنا، ابناء القرية الذين يمتنعون عن استخدام عصارة أوراق شجرة الطرفة دون سبب واضح. هل المؤلف يريد أن يقول لنا فى هذه القصة ان الناس لا تغير من عاداتها واعتقاداتها بالاقناع والتوعية وانما بمرور الزمن؟ اما القصة الأخرى فلا تعدو ان تكون مجرد صورة طريفة للعلاقة المتوافقة بين الإنسان والحيوان فى رغباته الحسية.

فإذا تأملنا هذه الأفكار جميعا وجدنا انها تفتقر الى وحدة المبدأ الموجه والى التعبير عن حياتنا الاجتماعية وملابساتها الجديدة بصورة متكاملة.

ولست اقصد من هذا ان تتحول هذه القصص الى صور متكررة تعبر عن شعارات جامدة وإنما اقصد ان تكون هذه القصص تعبيرا عن فلسفة إنسانية واضحة المعالم تتنوع بتنوع النماذج والصور، ولكنها تفضى جميعا الى دلالة انسانية محددة نصوغ منها فلسفة متكاملة ليوسف إدريس.

ففى هذه المجموعة من القصص طالعت يوسف إدريس، القادر على تصوير النماذج الطريفة، وطالعت يوسف إدريس المحدث اللبق وطالعت يوسف إدريس الانسان والمواطن المصرى ولكنى لم اتبين فى هذه المجموعة من القصص فلسفة متكاملة ليوسف إدريس.

فى قاع المدينة تأملت صورة بارعة لفراغ الطبقة الوسطى ومللها واحسست بالمفارقة بين حياتها وحياة الشعب الكادح، ولاشىء أكثر من هذا وفى الجرح تأملت رحلة الى بورسعيد التى يحتلها الاعداء ولكننى احسست فى هذه الرحلة بالمغامرة اكثر مما احسست بالمشاركة الواعية فى معركة المقاومة، احسست بالرغبة فى بذل جهد غامض اكثر مما احسست بالتضحية الواعية، احسست بالحركة المندفعة فى غير تدبر وبالانفعال التلقائى اكثر من الاحساس بالتصميم المستنير.. وفى قصة الناس احسست بالدعوة الى التلقائية وفى قصة مارش الغروب احسست بالضياع والوحدة، وفى قصة داوود فقدت الاتجاه ولم ادر ماذا يريد ان يقول، وفى قصة المستحيل احسست بشعار وطنى مفتعل فى نهايتها، حقا لقد

أحسست فى قصة التمرين الأول بالدلالة الخلاقة للحرية وفى قصة المحفظة بالتعاطف الإنسانى والمحبة الغامرة وفى قصة هى لعبة بجدية المشاعر الوطنية فى وجدان طفل على أننى لم أخرج من هذه المجموعة من القصص بنظرة متكاملة الى الحياة ولم أتبين استيعابا لما يجرى فى حياتنا الاجتماعية من تجارب أساسية جديدة او مشاركة فى أحداث ثورتنا الوطنية الديمقراطية وانعكاساتها على وجداننا الاجتماعى.

ولست اقصد من هذا ان تجيء القصص تسجيلا لاحداث هذه الثورة وإنما اقصد ان تعبر هذه القصص تعبيرا فنيا صادقا عما يجرى فى وجداننا الاجتماعى من تجديد وتعديل فى القيم والافكار.

فثورتنا ليست مجرد اهداف وطنية وديمقراطية عامة وانما هى ثورة تمتد الى اعماق حياتنا الاجتماعية بكل ما يضطرب فيها من قيم ومفاهيم وتشتمل عليه من فئات وعلاقات اجتماعية، ففى المدينة والريف والاسرة والمصنع والحقل والنقابة والجمعية التعاونية والمدرسة تجارب اجتماعية جديدة وبين فئاتنا الاجتماعية المختلفة من عمال وفلاحين ومثقفين وموظفين وأصحاب اعمال وأصحاب مهن حرة وملاك ورأسماليين. تجارب اجتماعية جديدة، تجارب عاطفية وتجارب أخلاقية وتجارب معيشية وتجارب فكرية فيها الحب وفيها البطالة وفيها التحرر وفيها القيم الجديدة للعمل والسعادة وفيها المقاومة والنضال وفيها التطلع الى فلسفة جديدة للحياة وفيها الاشكال الجديدة للعلاقات الاجتماعية وفيها الصراع الحاد بين القديم والجديد بين المتخلف والمتقدم بين الجمود والحركة، ومن هذه التجارب جميعا تتخذ ثورتنا المصرية مظاهرها الاجتماعية.

والفنان المرتبط بالشعب يتبين هذه التجارب ويتابعها ويحياها ويستخلص حكمتها ويُعممها ويبرز نماذجها وانماطها ويجعل منها موضوعا خصبا لفنه.

حقا لقد اخذ بعض ادبائنا يشاركون مشاركة فعالة فى هذا السبيل، فيوسف السباعى يؤرخ للثورة المصرية فى رواية «رد قلبى» ويجعل صراعنا المظفر ضد الاقطاع قصة حب يتوجها الانتصار وتوفيق الحكيم يعبر فى مسرحية «الصفقة» عن تجربة بين الفلاحين فيها نسمات طيبة من نضال الفلاحين من اجل الارض ومحمود تيمور يكتب مسرحية عن معركة البترول العربى ونعمان عاشور يكتب عن مصر الجديدة فى مسرحية «الناس اللى تحت» ويوسف إدريس فى مسرحية «ملك القطن» يعبر عن جانب من صراع العمال الزراعيين، بل كانت روايته «قصة حب» تعبيرا بالغ الأهمية عن مفهوم اجتماعى جديد للحب.

على ان هذه الاعمال على مافيها من جهود جديرة بالتقدير تعبر عن اهتمام ويقظة

اكثر مما تعبر عن ارتباط الفنان المصرى ارتباطا وثيقا بالجذور الاجتماعية لثورتنا أو لعلها تمس هذه التجارب الاجتماعية الجديدة فى مظاهرها العامة.

إننى اعتقد ان فنانينا وادباءنا يعيشون فى عزلة مكتبية عن تجارب مجتمعنا الجديد ان يوسف إدريس نفسه يقضى ايامه فى مدينة كبيرة هى القاهرة تشغله باحداثها الكبيرة عن تجاربها الاجتماعية العميقة، بل عن بقية التجارب الجديدة فى الرقعة الواسعة لبلادنا وفى الفئات المتعددة لابناء شعبنا، وهو يقضى الشطر الاكبر من هذه الايام خلف مكتب جامد يستهلك طاقته الابداعية، حقا انه بكفاءته كفنان وبوعيه الإنسانى المتفتح ويقظته فيلتقط من حياته ومن خلف مكتبه نماذج وتجارب واحداثا، ولكنه بعيد يطل من بعيد على التجربة الاجتماعية الجديدة فى الطبقة العاملة والطبقة المتوسطة فى العلاقات العائلية فى المدينة والعلاقات الاجتماعية فى الريف.

على أن وجداننا جديدا يتفتح فى بلادنا وان قيما جديدة تتصارع وتشق سبيلها ونحن نعيش فى ثورة كاملة لاتتمثل فحسب فى نضالنا ضد الاستعمار والصهيونية وفى نضالنا من اجل انجاز وحدتنا العربية المتحررة وفى تثبيت استقلالنا، وانما تتمثل كذلك فى تغييرات شاملة تتحقق بين فئاتنا الاجتماعية، تتحقق فى علاقاتنا الاجتماعية، تتحقق فى قيمنا الاجتماعية ومفاهيمنا الانسانية عن العمل والسعادة والمحبة والحرية.

ومن واجب فنانينا وادبائنا ان يغادروا مكاتبهم لا الى أرض الشارع لالتقاط النماذج والمواقف الطريفة ولا الى التأملات العامة التى يصوغون منها المظاهر الخارجية للتغييرات التى تتحقق اليوم فى حياتنا الاجتماعية، وإنما يغادرون مكاتبهم الى مصانعنا وحقولنا ومشاريعنا الكبيرة ونقاباتنا وجمعياتنا التعاونية ومدارسنا وعائلاتنا وتجمعاتنا الشعبية ليصوغوا من تجاربها فنا وادبا جديدين، فنا وأدبا يعبران بحق عن ثورتنا، عن حياتنا الاجتماعية الجديدة.

ويوسف إدريس من طليعة أدبائنا الذين لهم من الكفاءة والموهبة الفنية ومن الوعى المتفتح بواقع حياتنا الاجتماعية ومن الاخلاص لقضية بلادنا ما يؤهله لان يشق هذا الطريق فى اقتدار وأصالة، وهو طريق ليس جديدا على يوسف إدريس وليس غريبا عنه بل ما اكثر ماله فيه من خطوات سباقة هادية.

وإن الثقة الغالية التى نحملها له والآمال الكبار التى نعقدها عليه تجعلنا نتطلع من انتاجه الى مرحلة جديدة من الإبداع تفوق هذه المرحلة التى تعبر عنها مجموعته القصصية الاخيرة ... أليس كذلك ؟!

«لغة الآى .. آى» لـ يوسف ادريس

«لغة الآى .. آى» ، ليس مجرد عنوان لقصة من قصص يوسف ادريس فى مجموعته الأخيرة، وانما هو كذلك وفى المحل الأول تعبير عن فلسفة هذه المجموعة كلها، فلسفتها الفنية والانسانية على السواء. ولهذا فليس اعتباطا ان اختارها يوسف ادريس عنوانا للمجموعة كلها.

والآى .. آى، هو تعبير صوتى عن الالم الحاد الصادر من الاعماق البعيدة، وهذه المجموعة القصصية الجديدة ليوسف ادريس انما تتحدث بلغة الآى .. آى، تتحدث بلغة الاعماق البعيدة.

سيد القصة العربية

وهى فى الحقيقة مجموعة جديدة وفريدة فى القصة العربية المعاصرة. انها امتداد وتطوير بغير شك لأدب يوسف ادريس – سيد القصة العربية القصيرة بغير منازع – ولكنها فى الحقيقة ترتفع عن قصصه السابقة الى مستوى جديد من الروعة والأصالة، بل أكاد أقرأ فى قصة «صاحب مصر» آخر قصص هذه المجموعة، حدثا فنيا جديدا فى تاريخ القصة العربية المعاصرة.

فى هذه المجموعة من القصص يكاد يجنح يوسف ادريس نهائيا عن منهج الوصف والسرد الخارجيين، يكاد يجنح نهائيا عن منهج رسم الأحداث والوقائع، ويندفع ليغوص بنا دفعة واحدة فى قلب هذه الأحداث والوقائع، حتى يصبح وصفها هو معايشتها، ورسمها هو معاناتها، وتكاد لغته الا تصف لك شيئا، بل تغريك وتغويك وتورطك حتى تستغرقك التجربة تماما. انه يملك عليك نفسك، ولا يتيح فرصة لعينيك أن تريا، أو لعقلك أن يفكر أو لعواطفك ان تنفعل، إنه منذ البداية يصدمك، ويشدهك. ويخوض بك فى غمار دوامة بشرية، تختلط فيها عيناك وعواطفك وعقلك اختلاطا عجيبا، وقد يبدأ بك من نقطة بداية تتدرج بك عبر الاحداث حتى قمتها، ولكنه فى أغلب الاحيان يبدأ بك من قلب الاحداث ذاتها، ويطيح بحيادك منذ بداية البداية، ويشركك فى مسئولية الاحداث الدوارة المتوترة، انفعالا وفكرا ورؤية.

وهو لا يدفعك الى قلب أحداثه بالصراخ أو الضجيج، بل بمنتهى الهدوء، فإذا ارتفع صراخ وعلا ضجيج، فهو صراخ الاحداث وضجيج الوقائع، وهو فى هذه الحالة صراخ وضجيج يصلان بك الى حد الهوس.

ولهذا فأغلب هذه القصص لا تستخدم جملا لغوية كاملة، أو عبارات نهائية، فاذا استلمتك بداية القصة، فلا هدوء لجملة، ولا نهاية لعبارة، ولا ختام لموقف حتى نهاية القصة. لا تكاد تجد نقطا تحدد عباراتها، ولا تكاد تعثر على وقفات، إن التدفق السيال هو لغة هذه المجموعة القصصية، أليس هو كذلك لغة الواقع والحياة؟!

وقصص يوسف إدريس نموذج للقصة القصيرة، إنها شريحة متماسكة، شديدة التماسك، وهى لحظة مكتنزة غنية بشمولها واستيعابها لدنياوات غير محدودة من الزمان والمكان والتجربة البشرية.

«حالة تلبس» .. «والزوار»

فقد تكون القصة هى «حالة تلبس»، تنفجر من مصادفة وجود عميد إحدى الكليات فى ركن من شباك حجرته العلوية، عندما تقع عيناه على طالبة فى سن ابنته تجلس فى الفناء مسترخية، تدخن سيجارتها فى تلذذ ونهم. هو يراها وهى لا تراه. وفى صمت ثقيل يجرى حوار بين جرأة الفتاة وتحررها، وبين وقار العميد وجموده ومحافظته،ويدور الحوار فى الحقيقة بين جيلين، بين موقفين، بين فلسفتين، وهو ليس حوارا لغويا بل هو حوار تتحدث فيه الاعماق البعيدة بلغتها تتحدى وتصارح، وتتردد، وتقدم وتحجم، وتتفتح آفاق للنفس طال انغلاقها، وترتعش مناطق جمدت منذ سنين...

وقد تكون القصة بداية مشاجرة حادة فى «الزوار» امرأتان فى مستشفى احداهما لا ينقطع زوارها، والأخرى مقطوعة من شجرة، ليس لها أحد، ولكن الاخيرة تسعى دائما لاستنبات نفسها بين زوار جارتها. تجد فى زوار هذه الجارة زوارا لها، بل تكاد تستأثر بهم دون الاخرى، وتكاد تعرف من أسرار حياتهم مالا تعرفه الاخرى، حتى تثير حفيظتها، فتكاد تنفجر فيها، لولا أن تدرك فى لحظة الانفجار هذه مدى الشقاء والوحدة التى تعيش فيها هذه الجارة الوحيدة المقطوعة من شجرة..

وفى قصة «هذه المرة» لقاء بين سجين وزوجته، لقاء يتكرر كل شهر، فيه مودة وحب وشوق، الا أن السجين هذه المرة يحس فى أعماقه بأن شيئا يتغير فى زوجته، لا منطق فى الاحساس، ولا دلائل على صدقه، ولكن ما أقواه، وما أعمقه، انها صرخة شك قادمة من الاعماق السحيقة تبصر مالا يبصره احد..

لغة الاعماق

وفى قصة «لغة الآى .. آى»، يرتفع صراخ لغة الاعماق حتى تقلق شريحة اجتماعية، وقطاعا طبقيا، فلا يقوى على احتمالها. الصديق القديم، صديق الطفولة فهمى

يأتى اليه بعد سنوات من الانقطاع، مصابا بسرطان فى المثانة. أما هو فقد تخلى عن القرية واختلف حاله عن حال فهمى، فهمى مازال فلاحا فقيرا فى القرية، اما هو فالمدير ذو المركز الاجتماعى المرموق، والزوجه الارستقراطية الرقيقة، والبيت المرفه، ويخترق اليه فهمى هذا الوضع الاجتماعى طالبا أن يساعده فى علاج حالته، ويبيت عنده فهمى حيث ينام الخدم انتظارا لما يفعله له فى الصباح. وفى الليل ترتفع لغة الاعماق البعيدة، آلام سرطان المثانة التى لا تحتمل، ومع صرخات فهمى تستيقظ زوجته وابنه، بل يستيقظ الحى كله متضررا متأففا، إلا أن شيئا آخر يستيقظ فيه، ان اعماقه البعيدة تستيقظ مع صرخات فهمى. إن آلام فهمى تطلق العنان لنداءات اعماقه البعيدة التى طالما كتمها بجشعه للحياة التى يعيشها. لقد وصل وحده الى قمة المجتمع، وتخلى عن قريته، وتخلى عن فهمى. انه مسئول عنه، مسئول عن آلامه. ورغم الزوجة والحى الارستقراطى، والطبقة، يحمل فهمى على ظهره، يحمل مسئوليته على ظهره، ويستنقذ نفسه من رائحة العفن، ويخرج ليقوم بواجبه.

وفى قصة «اللعبة» ننتظر اللعبة، فاذا باللعبة هى تفجير الاعماق الداخلية للنفس، هى إطلاق لغة الأحقاد والرغبات الدفينة والاحاسيس الشريرة.

وفى قصة «الأورطى» نشارك فى السباق البشرى الرهيب من اجل قطعة لحم، من أجل حفنة نقود، من أجل كسب مادى، من أجل النجاة بالذات على حساب الآخرين، وفى هذا السباق الرهيب تهدر قيمة الانسان، ويعلق على الخطاف كأى ذبيحة، ويصبح العدوان عليه، وإنكار إنسانيته هما حركة الحياة اليومية وهما متعتها.

صوت الأعماق

أما قصة «صاحب مصر» فهى كما ذكرت، حدث فنى جديد بحق فى أدبنا المعاصر، تعبيرا وفكرا واحساسا وبناء. إن حرارة الخلق الفنى تتدفق فى أخيلتها ومشاعرها وأحداثها فى سلاسة معجزة. وهى قصة بالغة البساطة. قصة طريق ورجلين. الطريق هو أى طريق فى فراغ لا حدود له. والرجلان هما الوسيلتان لتحديد هذا الفراغ وإعطائه المعنى والدلالة أولهما عسكرى يقف ليقيد من كشكه أرقام السيارات المارة، وثانيهما هو عم حسن العجوز. وعم حسن العجوز حملته احدى العربات وانزلته حيث يقف العسكرى ليقيم عشته البسيطة فى مواجهة العسكرى، يصنع له ولاصحاب الطريق الشاى ويتيح لهم المأوى والدفء والراحة.

والقصة الحقيقية هى قصة عم حسن. انه ينتقل بعشته هذه عبر الطرقات يصنع لها ولأصحابها المعانى والدلالات. وحياته تنقل وعطاء من اجل الآخرين. وهناك دائما من يأتى

له – ما استقر فى مكان – ليقول له: هيا. ومهما قاوم فهو فى النهاية يرضخ. وقد تكون هذه هى المعالم الخارجية للقصة، أما القصة الحقيقية فهى قصة العلاقات البشرية، هى انت وانا والناس جميعا، هى الصراع على الحياة، هى معنى السعادة، والحرية والآخرين هى الكون والانسان، هى بقعة الارض والقلب البشرى، هى اشياء كبيرة كثيرة لا يستطيع أن يعبر عنها غير الفن.

وهناك قصص أخرى، مثل قصة «لان القيامة لا تقوم» التى تدفع بنا للحياة مع طفل ينام تحت سرير أمه. وهو يعى تماما ماذا يجرى فوق هذا السرير من حياة غريبة بشعة منذ وفاة أبيه. ومن أعماقه البعيدة، ومن ركنه المظلم تصدر آهته العميقة، ماذا يستطيع طفل يتيم أن يفعله غير احتمال المذلة، وانتظار معجزة القيامة؟

ومثل قصة «فوق حدود العقل» التى تصور صراعا بشعا حول قطعة أرض بين أخوة ثلاثة، ويبدأ الصراع بالعداوة التى لا حد لها، وينتهى بالمحبة التى لا حد لها كذلك. وفى كلتا الحالتين نستمع الى لغة الاعماق البعيدة بكل بشاعتها وحلاوتها.

ومثل قصة «ذى الصوت النحيل» وهى نشيج بشرى باهت مهدور فقد المنطق والآخرين.

ومثل قصة «الورقة بعشرة» التى تسمع فيها صوت الاعماق البعيدة تترقرق بها حياة زوجين بعد سنوات وسنوات من الجمود والخمود والهمود، ترتفع اخيرا بينهما كلمة المحبة فى نشيج صادق، وفى رمز عذب للناس جميعا.

وقد تشذ عن هذه المجموعة قصة واحدة هى قصة «معاهدة سيناء». التى لا نحس فيها بلغة الاعماق البعيدة بقدر ما نتأمل فيها لغة الرمز العقلى الواضح. وهى تصور صراعا بين مهندس روسى، ومهندس امريكى حول تشغيل مكنة روسى. وتنتهى القصة بأن يتمكن احد العمال المصريين بحل الصراع وتشغيل المكنة. والقصة تعبير رمزى واضح عما يمكن ان يقوم به عدم الانحياز من حل لمشاكل الصراع بين الكتلتين.

وبرغم ان بقية القصص التى عرضنا لها تنتسب جميعا الى لغة الآى .. آى، من حيث فلسفتها، إلا أنها تختلف فى أسلوب تعبيرها عن هذه اللغة.

فقصة «الورقة بعشرة» وهى تنتسب الى عام ١٩٥٧ ، وقصة «فوق حدود العقل» تنتسب الى عام ١٩٦١ ، وقصة «الزوار» ، فضلا عن قصة معاهدة سيناء، يتم التعبير عنها بالصور والأحداث الخارجية أساسا، وقد تتخذ لغتها لغة السرد والوصف الخارجيين.. ورغم هذا فالقصص لاتقف عند حدود موصوفاتها وأحداثها الخارجية وإنما ترقى دائما الى معنى

بشرى شامل كبير.

أما قصة (حالة تلبس) وقصص (الصوت النحيل) و(هذه المرة) و(لغة الآى .. آى) و(اللعبة) و(لان القيامة لا تقوم) فيتم التعبير عنها بأسلوب الآى .. آى، أسلوب الاعماق البعيدة، أسلوب تداعى المعانى، ومنطق التدفق السيال، والتصوير من داخل الدوامة الحية. ان الوصف فى هذه القصص ترتعش خطوطه الخارجية دائما بانفعال داخلى عنيف، وهى ترقى بأحداثها كذلك الى آفاق انسانية شاملة.

مرحلة أكثر نموا

ولقد تعمدت ألا أذكر قصة «الاورطى» وقصة صاحب مصر بين هذه القصص، لاننى اعتقد انهما ينتسبان الى مرحلة جديدة أكثر نموا وتصورا، إن قصة «الاورطى» تنتسب الى الاسلوب التعبيرى، الى الأسلوب الانفعالى فى التصوير والرسم شأن القصص الاخرى، وهى ترتقى بمعناها الى الدلالة الانسانية الشاملة كذلك، ولكنها تتخذ منهجا خاصا للتعبير. فهى تجمع بين الوصف التفصيلى الواقعى العادى، وبين الحدث الرمزى الخاص، انها تحقق نوعا من الصدام بين المعقول وغير المعقول، بين المألوف وغير المألوف، بين العادى وغير العادى. إننا نجد فى هذه القصة صورا عادية كالجرى والتزاحم وتفتيش إنسان بحثا عن نقود، ثم لا نلبث داخل هذه الصور العادية ان نصطدم بأن هذا الانسان، مفتوح البطن ليس فى داخله امعاء، بل نلمح داخل جسمه، بأورطى يتأرجح ويتدلى فى فراغ. ومن هذه الصدمة بين الوقائع العادية، وبين هذه الوقائع غير العادية بل شبه الاسطورية يتفجر معنى القصة، وتتعمق دلالاتها وانفعالاها. وهو أسلوب يذكرنا بالبناء التعبيرى لكثير من قصص فرانز كافكا، الا انه امتداد وتعميق للاسلوب التعبيرى السابق فى قصص يوسف ادريس.

أما قصة «صاحب مصر» فتعتمد الى جانب اسلوبها التعبيرى، على اشراكها القارئ فى بنائها وصياغتها فنيا وفلسفيا. إن الكاتب يعرض على القارئ أسرار بناء قصته وعناصرها، كيف يبدأ؟ ماذا يختار؟ لماذا، ويحدد معه المكان والزمان والاسماء، ثم يرسمان معا الأرضية الفلسفية والنسيج الفنى للقصة.

ان هذه القصة تفتح بأعماقها الانسانية واصالتها التعبيرية رؤيا فنية بالغة العمق والغنى والجدة أمام القصة العربية.

هذه هى المجموعة الجديدة التى يقدمها لنا يوسف إدريس. انها مجموعة تعبر بلغة الاعماق البعيدة، لغة العذاب والمعاناة، واغوار النفس واسرارها، ويمتزج فيها الشعر

بالحكمة، بالسماحة بالتفاؤل بالمحبة بالخبرة الانسانية الناضجة. وبالفن الاصيل يعبر يوسف ادريس عن قوانين أصيلة للتجربة البشرية. إنها قوانين فى حياة المجتمع البشرى، لا يعرفها علم النفس، ولا يبصرها علم الاجتماع ولا يرصدها علم التاريخ، ولا يحددها علم الاقتصاد، ولكنها رغم هذا قوانين فى قلب الحركة الأصلية الحميمة للحياة البشرية، قوانين فى قلب الحياة، بل لعلها حياة القلب البشرى نفسه، يكتشفها وينبض بها هذا الفن العظيم.

إن هذه المجموعة فى الحقيقة تمثل تطوراً لاتجاه قديم فى ادب يوسف ادريس لعلنا كنا نحسه فى قصة «الطابور» او قصة «المثلث الرمادى» ونتبين فيه اتجاها نحو اكتشاف المعانى العامة، والقسمات الاساسية للتجربة البشرية.

إن شخصياته وأحداثه وأماكنه، رغم قسماتها المصرية الأصيلة، وبفضل هذه القسمات المصرية الاصيلة، هى فصول فى قصة البشر عامة فصول فى تاريخهم الفكرى والعاطفى الشامل.

هذا معنى انها تعبير عن قوانين اصيلة ينبض بها القلب البشرى الكبير.

«المصابيح الزرق» لـ حنا مينا

مع بداية الحرب العالمية الثانية، أخذت تستيقظ أحداث هذه الرواية، فمن أتون هذه الحرب انطلقت شرارة، فأصابت شابا صغيرا لا يتجاوز السادسة عشرة من عمره يدعى «فارس» .. كان فارس يعيش مع أبويه فى حى القلعة باللاذقية – ميناء سوريا – وكان يعمل فى متجر يديره رجل عسكرى متقاعد. فما ان أعلنت الحرب حتى استدعى صاحب المتجر للجندية، فأخرج ملابسه العسكرية القديمة، واقفل متجره، وسرح فارس.. وهكذا وجد فارس نفسه – فجأة – فى الطريق العام، يبحث له عن عمل جديد.

وكانت هذه هى حصته الأولى من الحرب، وكانت كذلك شارة البدء للرواية كلها، فالمصابيح الزرق فى الحقيقة هى قصة الحرب العالمية الثانية فى اللاذقية وهى قصة البحث عن عمل .. عن استقرار .. عن سعادة.

ولم تكن اللاذقية ميدانا لهذه الحرب ولكن سوريا كلها كانت فى ذلك الوقت تعانى سيطرة الانتداب الفرنسى، وكانت فرنسا طرفا من اطراف المتحاربين وكان على ابناء سوريا أن يتحملوا غرم الحرب فضلا عن غرم الانتداب.

ولم يكن فارس فى البداية يفهم حقيقة هذه الحرب، بل كانت «احدى تلك المغامرات التى تستهويه، كما يستهوى الطفل منظر النار .. على انه عندما وجد نفسه فى الطريق العام، ووراءه متجر مقفل وفى يده عشر ليرات هى بقايا حسابه عن عمله السابق وامامه مصير غامض امتلأت نفسه بشعور مختلط هو – مزيج من أسى واسف وحيرة، ومضى فى طريقه واجما».

ومع هذه الخطوات الواجمة، الساعية الى غير هدف اخذت اللاذقية تتفتح أمام عيوننا بحوانيتها وباعتها.

فى بداية الطريق وقف بنا فارس عند السيدة بربارة وناديها الذهبى، وكان لهذه البداية معنى كبير ففى هذا النادى يلتقى الفرنسيون ممن جعلتهم سلطة الانتداب عسكريين محترفين، فيشربون ويتعانقون ثم يذهبون الى الثكنات للالتحاق بمراكزهم البعيدة..

وكان من الطبيعى ان نستشعر بوجود هؤلاء الفرنسيين فى بداية طريق فارس. فالحرب هى التى اقفلت فى وجهه المتجر. والانتداب الفرنسى هو الذى جعل من اللاذقية طرفا فى حرب بعيدة، بعيدة عنها.

وواصل فارس طريقه. ولكن ما كان فى مقدورنا أن نواصل معه دون أن نتبين ملامحه، دون ان نتعرف على بيته وأسرته وجيرته، وطبقته الاجتماعية ولهذا عاد بنا فارس الى بيته.

ثم أخذ بيت فارس يكشف لنا عن أسراره، فلم يكن فى الحقيقة سوى غرفة فى دار كبيرة متعددة الغرف تقطنها أسر العمال والعاطلين والقرويين النازحين حديثا الى المدينة، وكان يقع فى حى عتيق من احياء اللاذقية يزدحم بخليط عجيب من السكان بينهم البائع المتجول وناقل الحجارة وبائع الجاز والكازوزة والخبز والكعك وماسح الأحذية والعامل ومن لا عمل له.

وكان بيت فارس نموذجا بارزا لهذا الحى. فأمام غرفته كانت تسكن عجوز قروية تدعى أم صقر تعمل غسالة، ومنظفة للبيوت، وناقلة ماء لاهل الحى وكان ابنها صقر شابا وسيما، ولكنه كان خجولا كالنساء وكان عاطلا بلا عمل وكانت أمه تتعلق به تعلقا مرضيا. وفى غرفة أخرى تسكن ريم السوداء وزوجها نايف الملقب بالفحل اللذين لاينقطع بينهما شجار وخصام.

أما بقية سكان الدار فيكتفى المؤلف بأن يقرر انهم كانوا من هذين الصنفين.

وبعد صفحات مطولة من الرواية نتبين ان والد فارس معمارى قديم أفنى عمره فى تشييد البيوت، وفى منتصف الرواية تقريبا نتبين كذلك أن والدته تعمل فى مصنع لتجريد أوراق التبغ.

وتصاحبنا هذه الشخصيات فى طريقنا الطويل بدرجات متفاوتة. فوالد فارس رجل محترم فيه وقار ورزانة ورجولة وحكمة لايكاد يبين وجهه عما تختلج به نفسه من عواطف وانفعالات. يحب الغناء ويحسن المواويل البعيدة عن التزمت والابتذال، وهو يصاحب ابنه من بعيد فى رحلة حياته. يتألم فى صمت لما يعترض طريقه من عقبات ومصاعب، ويبكى وحيدا فى إباء عندما تبلغه فجيعته فى ابنه ويخفى نبأها عن زوجته. ويظل طيلة حياته مترفعا عن أحداث بلدته ثم لا تلبث فجيعته فى ابنه أن تدفعه الى المشاركة فى تظاهراتها وأحداثها الصاخبة.

أما والدة فارس فأم وعاملة لانكاد نحس بها فى بيتها ثم نلمحها فى منتصف الرواية تشقى فى تجريد أوراق التبغ فى قبو معتم يشبه السرداب يختنق من فيه برائحة نيكوتينية حادة ويتردد فى جنباته سعال لاينقطع، ولكن قسوة العمل وقسوة ظروفه تتضاءلان الى جوار قسوة رشيد افندى كاتب هذا السرداب وكانت أم فارس ترقب خطوات ابنها فارس

فى اشفاق وآسى. تحزن لما يصيبه من سوء وتصاب بالدوار فى السرداب عندما يسجن فارس وتتسمع الى من يقول انه سوف يشنق وتحمل اليه الاكل فى سجنه، وتتمنى له العمل والزواج السعيد وتمتلئ حياتها بالبهجة عندما يخرج من السجن وعندما يعثر على عمل وتلطم خدودها عندما يتطوع فى الجيش وتقضى أيامها بعد ذلك تنتظر عودته الموهومة.

أما مريم السودا فكانت مومسا ثم تابت وهى امرأة مرحة على قبحها وعرجها ورغم مشاجراتها التى لاتنقطع بينها وبين زوجها نايف. انها تضحك وترقص فى أيام الآحاد عندما يخرج سكان البيت جميعا الى الحقول. وهى تحب التدخين من تبغ الآخرين كما تحب مداعبة الرجال وتدبير الالاعيب لهم وهى امرأة عطوف تسارع الى مساندة جاراتها ومشاركتهن الافراح والمحن.

بين هؤلاء كان يعيش فارس عندما يكون فى البيت. ولكنهم ما كانوا أبدا أبعادا عميقة فى طريق حياته ففى هذا الطريق تبرز شخصيات أخرى اشد عمقا وأكثر خصوبة.

ولهذا نرى «فارس» يغاد بيته ليبدأ من جديد رحلته الطويلة فى المدينة والحياة.

وفى الطريق فتيات صغيرات يجلسن بلا هدف، وصبية صغار يقامرون، وفى الطريق كذلك مقهى الشاروخ حيث يستطيع فارس ان يجلس بالمجان. فالشاروخ لايقدم أى مشروب لاى زبون قبل ان يقبض ثمنه سلفا، ويجلس فارس فتتحرك أمامه الاشياء والاحداث والنماذج الانسانية، شخصية الشاروخ صاحب المقهى مشاجراته مع زبائنه، ومشاجراته مع الجابى الذى جاءه يحصل ضرائب للدولة ثم يقدم المختار شيخ حارة الحى أو عمدة المنطقة فلا نلبث ان نتبين فيه نموذجا مهما فى الرواية كلها. ومقدمه الى مقهى الشاروخ كان مجرد تعريف مؤقت، اذ سرعان ماتمتلئ به حياة فارس واحداث الرواية، فهو ممثل سلطة الانتداب والادارة فى الحى، وهو رجل له سطوته ونفوذه وهو ثرثار لايمل الحديث عن نفسه، وعن كفاءاته وذكائه وقوتيه الجسدية والجنسية، وهو مطلق التصرف فى شئون الحى، فهو الذى يمنح بطاقات التموين ويحتكر المصالح الاساسية للناس ويستغل سلطته لخديعة السذج ويتذرع بالحرب «وبظروفها الاستثنائية» ليسرق سكان الحى، وهو جبان يخشى ابا فارس ويعمل له ألف حساب ولايستطيع ان يجاهر برأيه عندما يأتى اليه فارس يستشيره فى أمر تطوعه فى الجيش.

وشخصية جريس المختار شخصية من أخصب شخصيات الرواية، وان تكن من أحقرها، وتشيع فى الرواية جوا من المرح والسخرية.

ولايكاد فارس يقدم لنا شخصية جريس المختار حتى يغادر المقهى ليواصل خطواته

المتسكعة فى المدينة يطوف بشوارعها وازقتها ويراقب حركات الناس ويتشمم رائحة الحرب فى أحداث حياتهم الجديدة، وأحاديثهم العادية ثم ينتهى به المطاف الى السوق حيث يلتقى بشخصية جديدة من شخصيات المدينة، انه ابو رزوق الصفتلى صائد السمك. فليتفق معه على مصاحبته الى النهر والاشتراك معه فى الصيد.

وابورزوق عجوز ناهز الستين ولكنه مرح، يتدفق حيوية ونشاطا ماهر فى الحديث وفى اختلاق الذكريات والمغامرات وهو رجل امى ويحب الاقاصيص الشعبية كقصة الزير سالم ويحفظها عن ظهر قلب.

ولم تكن رحلة الصيد هذه الا تعبيرا عن بحث فارس عن عمل. عن وظيفة يفجر فيها طاقاته الحبيسة. وكانت هذه الرحلة كذلك صورة غنية تكشف لنا أحد الابعاد العميقة لحياة اللاذقية ومهنها المختلفة، وكانت وسيلة كذلك للتعبير عن فلسفة كاملة عن العمل والرزق والمصادفة، والصبر والرجاء والعدالة وغير ذلك من قيم الحياة الانسانية.

ويعود فارس من رحلة الصيد ليبدأ رحلة جديدة، وكانت هذه المرة الحصول على بطاقة تموين لاسرته من جريس المختار.

وداخل دكان جريس يتزاحم سكان الحى ويصرخون على بطاقاتهم. ويختلط فى الزحام الرجال بالنساء وكان جريس فى صدر دكانه يحاور ويداور ويهمل ويمهل ويقسو ويرق ثم لا يلبث ان يغادر هذا الزحام الكبير محتجا بدعوة رئيس البلدية له. وفى هذا الزحام كذلك نلتقى بشخصية جديدة هى شخصية بشارة القندلفت وهو خادم قديم فى احدى كنائس المدينة. ولكنه ليس رجلا متدينا.

ويترك فارس دكان جريس المختار الى دكان آخر للحصول على نصيب أسرته من الجاز. فيلتقى بذات الزحام وعشرات النداءات والتوسلات والشتائم ثم يختفى فارس لتبرز لنا صورة طريفة من صور ليالى الغارات الجوية التى يستغلها جريس المختار ليفرض سلطانه ونفوذه، ويفتعل المظاهر الكاذبة. ثم يبرز فارس من جديد ليواجه حدثا خطيرا من أحداث حياته. فوالده يطالبه بالذهاب الى فرن حسن حلاوة لا بتياع الخبز.

وفى الفرن نشهد ذات الزحام. النداءات تتعالى من كل ناحية والرجال والنساء يتدافعون ثم لا يلبث ان يتحول الزحام الى معركة تبدأ بالسباب وتنتهى بالاشتباك بالعصى والمجارف واعواد الحطب. وغاص فارس فى هذه المعركة حتى اذنيه. وتدخلت الشرطة وتدخل الفرنسيون وسرعان ماتحولت المعركة الى معركة بين الشعب والفرنسيين ودامت ساعة وبعض ساعة تمكن خلالها الفرنسيون من محاصرة المتشاجرين وتكبيلهم. ولم نكد

هذه المعركة الا تجربة جديدة كذلك من تجارب فارس فى بحثه عن عمل يستنفد فيه طاقته.

كما كان السجن الذى ظل فيه مايقرب من سنة ونصف حدثا جديدا فى حياته شاهد فيه كيف يعذب المسجونون وكيف يتضامنون وقرا شعارات سياسية واستمع الى اناشيد ثورية وقابل ابطالا شجعانا يواجهون التعذيب والموت بابتسامة باسلة، ثم خرج فارس من السجن وقد تغير فعلا، ولكن التغيير كان مجرد تغيير خارجى فلقد صلب عوده واكتملت فتوته ونبت شاربه واصبح يدخن، ولاشئ اكثر من هذا ومنذ ان اختفى فارس عن طريق اللاذقية واحتبسه سجنها حتى عاد اليها مرة اخرى توالت على المدينة احداث وبرزت شخصيات.

فلقد تأزمت الامور بين الناس والسلطة فأسعار المواد التموينية فى ارتفاع دائم والخبز لا وجود له، والفرنسيون يسجنون المطالبين بالخبز ويلوحون بالمشانق ويتقرر اعلان اضراب عام وقيام تظاهرة، وفى اليوم التالى أقفلت الافران الا قلة منها وأقفلت المقاهى والمطاعم وسارت جماعات من الطلبة والصبية لتهتف بسقوط الاستعمار وبدأت الحجارة تنهال على الجنود المرابطين فى كل مكان من المدينة وأخذ الناس يحتشدون فى جامع القلعة، ثم سرعان ما تحركت تظاهرة من صحن الجامع الى الشارع وارتفعت الاعلام وعلا صوت المتظاهرين بنشيد «انت سوريا بلادى» وسقط جرحى وقتلى وتعالت الهتافات بسقوط الاستعمار وبالمطالبة بالخبز .

وظلت المدينة بعد ذلك مضربة خمسة أيام ثم استأنفت حياتها بعد ان حققت السلطة بعض المطالب وزادت من كميات الدقيق المعطاة للافران.

وكان القائد الحقيقى لهذه الاحداث هو محمد الحلبى. وهو انضج شخصية فى الرواية وأوعاها وهو مجرد جزار بسيط، ولكنه يتدفق حيوية ونشاطا ووعيا وطنيا دون افتعال او تصنع. ودكانه فى سوق اللاذقية ملتقى المواطنين وملتقى كذلك خريجى السجون. فلمحمد الحلبى ماض قديم فى السجن. وهو سكير مدمن وان لم يؤثر فيه شراب. ولكنه رجل شهم وسخى. فلا يترك مشاجرة إلا تدخل بين المتشاجرين فأصلح بينهم. وهو رجل صريح لايعرف اللف، يقود تظاهرات اللاذقية ويحمل علمها ويوجه خط سيرها. ويقدم على اغتيال الفرنسيين انتقاما للاعراض التى ينتهكونها. وهو لا يفرض قيادته فرضا على التحركات الوطنية فى اللاذقية، بل يتبوأ مكان القيادة فيها بكفاءته، ونشاطه ويتمثل فى محمد الحلبى الجانب الوطنى من هذه الرواية.

أما فارس فعلى الرغم من تفاعله بأحداث السجن، وشعاراته وأناشيده، الا أنه ظل

دون المستوى الوطني لاحداث بلده.

وظل كما هو حائرا ضائعا وقادته خطواته الى شخصية جديدة من شخصيات الرواية قادته الى مكسور المبيض. كان مكسور يقبع في دكان واطئة عن مستوى الشارع مع طفله سالم وعامل آخر. ومكسور مهاجر من الاسكندرونة اللواء العربي الذى سلخه الفرنسيون من جسم سوريا، واعطوه للاتراك، ومكسور وطنى رغم انه لا يشتغل بالسياسة. شارك في تظاهرة محمد الحلبي. وهو متحمس للواء المسلوب تمتلئ نفسه بذكريات له حبيبة، ويتطلع الى العودة اليه.

والواقع ان شخصية مكسور المبيض وقضية عودته الى اللواء، هما امتداد لخط الحركة العام في الرواية، فهما من ناحية استكمال لعناصر الحركة الوطنية في اللاذقية، وهما من ناحية أخرى جهد انسانى دائب بسيط من اجل الاستقرار.

أما فارس فقد استغرقه حدث كبير جديد هو حب رندة. ورندة عاملة جميلة، تعمل مع امه في ذات السرداب المظلم، تجرد أوراق التبغ، وتختنق برائحة النيكوتين، وتقاسى من شراسة رشيد افندى.

وعندما تكشفت هذه العاطفة واتفقت ام فارس ووالده على خطبة رندة له، شاعت البهجة والسعادة فى نفس الشابين الصغيرين.

ثم لم يلبث فارس أن وجد عملا في مصلحة الدفاع السلبى. وكانت مهمته ان يحفر الخنادق.

وبدأت أزمة جديدة في حياة فارس لقد ضاق بعمله، وأخذ يتطلع الى التطوع كخلاص أخير من مهنته، وصارح رندة برغبته فى السفر دون أن يحدد لسفره طبيعة أو اتجاها. قال لها في بساطة: «ربما سافرت.. ولما سألته: الى أين؟ أجابها: وهل أعرف؟ سأترك المدينة، وهذا كل شئ». والحق انه لم يكن يعرف. اذ كان التطوع في الجيش يقلقه، ويثير في نفسه الاحساس بأنه نذل جبان. وعندما حاولت رندة أن تجعله يعدل عن رغبته، وقالت له في ذل واغراء: قل إنك لن تسافر! أجابها في عناد واعتداد بل سأسافر. وعندما خلا الى نفسه تساءل: الى أين أسافر؟!

الا انه كان ضائقا بعمله ضائعا في مدينته فهرب من بيته سرا وانخرط في صفوف المتطوعين. وبعد اسبوع شاع الخبر فى الحى كله، وأثار استجابات مختلفة، بكت والدته، واخفى والده حزنه في كبرياء ورجولة، واستشعرت رندة «غبطة بعثها الاعجاب بالمغامرة» وقال محمد الحلبى «خدعوه»، وراح الصفتلى يعيد للمرة الألف قصة تطوعه فى بوينس

ايرس، ويأسف غازار الاسكافى لانه خسر زبونا كان يرتق احذيته، وتجاهل جريس المختار معرفته السابقة بالامر، وأخذ يشارك أبا فارس أساه، أما فارس فكان ينتظر يوم السفر فى لهفة. وبعد ثلاثة أشهر ازدحم الميناء بالمودعين والمناديل البيضاء والدموع والزفرات. ثم انحدر القارب بفارس وبمن معه من المتطوعين ولم يعد فارس بعد ذلك أبدا.

وانتهت الحرب وعاد صديق له برجل واحدة، وأخبر أبا فارس بموت أبنه لقد أصيب فى أحدى الغارات، وفقدت جثته.

وأخفى ابو فارس خبر موته عن زوجته، وعن الحى كله، واستبقاه فى أعماقه فاجعة مريرة تعصف بشيخوخته فى خفاء، وظلت زوجته تنتظر الى الابد عودة فارس، وظل الى جوارها كذلك ينتظر، فى أعماقه حقيقة صامتة وأمل كاذب باللقاء ومرضت رندة بالسل وماتت. ومات ابو رزوق الصفتلى.

إلا أن اللاذقية أخذت تضطرب بالحياة والنضال. لقد زال كابوس الحرب، وآن أن يزول كابوس الانتداب الفرنسى، وارتفعت البيارق والاعلام، وتعالت الهتافات بالجلاء وعلى رأس التظاهرات كان يسير محمد الحلبى والى جواره يسير مكسور المبيض وابو فارس (لاول مرة) ومئات غيرهم من ابناء اللاذقية البسطاء.

واذا كانت هذه هى الخطوط الرئيسية للرواية، فما أكثر ما احتضنت هذه الخطوط من عناصر تفصيلية، ومواقف جانبية، ومناقشات خاصة، وايماءات عابرة كانت النسيج الحى الحقيقى لهذه الرواية. ولم يقدم لنا المؤلف شخصية، ولم يعرض لحادثة، ولم ينعطف فى حارة أو شارع، ولم يصور موقفا، ولم ينطلق فى مناطق رأى او إبراز قيمة إنسانية، مستعينا فى ذلك بصور جامدة مجردة. وانما كان يضىء بهذه الشخصيات والحوادث والاماكن، والمواقف والمناقشات، باللمسة الموحية والصور الدافئة الحية والحس الصادق بالواقع الإنسانى، والمتابعة المستأنية لما يزخر به هذا الواقع من حركة وتنوع وتعقيد وبساطة أيضا. وكانت الرواية كلها مسرحا ممتدا تتنفس فيه الشخصيات والمواقف والأفكار، وتتحرك وتتشابك وتزداد وضوحا وبروزا ونضجا.

فمريم السوداء لم نعرفها فى الصفحات الأولى فحسب خلال شجارها مع زوجها نايف، وانما ازددنا بها معرفة وازدادت هى وضوحا خلال نزهة الجبل، وخلال المواقف المختلفة من أول الرواية لآخرها. رغم تنوع نصيبها من هذه المواقف وتفاوت دورها فيها. وهكذا الشأن بالنسبة لبقية شخصيات الرواية. وازمة الحرب ادركناها فى كلمات عامة فى بداية الرواية كأخبار ومعلومات، ثم سرعان ما أخذت تواجهنا فى حيوية وعمق فى مختلف أحداث الرواية ومواقفها. وقضية البحث عن عمل، والرغبة فى الاستقرار، كانا موضوعين

تتفاوت حدتهما وتتنوع مظاهرهما وابعادهما خلال الرواية كلها. وهكذا الشأن بالنسبة لبقية مواقف الرواية وأفكارها ومشاكلها كذلك.

والرواية – عامة – ملحمة انسانية أبطالها هم البسطاء من الناس، وموضوعها هو الرغبة الانسانية المتواضعة فى الاستقرار والعدالة والحرية، وملابساتها هى ازمة الحرب العالمية الثانية فى ظل الانتداب الفرنسى.

ولهذا كان من الطبيعى ألا يبرز فى هذه الرواية، حدث محدد تدور حوله، أو بطل متميز يطفو على احداثها وشخصياتها المتعددة. كان كل حدث من احداثها توكيدا للمعنى العام للرواية، وكان فارس الشخصية الاولى فيها مجرد خيط يربط هذه الاحداث بعضها ببعض، ويؤكد كذلك معناها العام، كما كان مصباحا يكشف لنا جوانب مختلفة من واقع الرواية، ويقودنا الى شخصياتها، ولكن بقية الشخصيات كانت تشارك كذلك بأنصبة متفاوتة فى هذه المهمة.

ويرجع هذا كما ذكرت الى طبيعة الموضوع العام للرواية، فضلا عن أن الناس الذين يتكون منهم نسيج الرواية لم تكن تقوم بينهم وحدة طبقية منتظمة. كانوا مئات متناثرة من صغار الحرفيين والعمال الذين لا يجمعهم وضوح طبقى محدد، وهذه الفئات لا تتحقق بطولاتها الا فى ملابسات جزئية، وحدود مؤقتة. ولا تنضج لها بطولة بارزة الا بارتفاع مستوى وعيها وانتسابها الطبقى.

وتعد هذه الرواية من أنضج المحاولات فى الرواية العربية عامة، ولعلها أن تكون – فيما أعرف، وقد أكون مخطئا – أول محاولة جادة للرواية العربية يكتبها أديب من سوريا.

ويتميز مؤلف الرواية بمقدرة كبيرة على رسم الشخصيات، وابراز الاحداث ونسج المواقف، فى طواعية وحيوية وصدق، وهو يحسن التعمق فى انسانيتنا وكشف اسرارها، وابراز قسماتها، وهو يحترم الابعاد الشعبية لحياتنا، فيتابعها فى السلوك والتعابير الدارجة البسيطة، ويحسن تصويرها والاستفادة منها فى نسيج روايته.

ولغة المؤلف لغة رائقة صافية، يحسن تطويعها للمواقف والاحداث والشخصيات المختلفة، وتمتزج فيها الفصحى باللهجة العامية امتزاجا حيا دون افتعال، او تعال أو اسفاف.

على أن فى الرواية بعض النواقص ذات الطابعين الفنى والتخطيطى العامين، التى لا تقلل من جودتها، ولكنها تفقد الرواية فى بعض الاحيان وحدتها الفنية وتجعل بعض صفحاتها حشدا قلقا من الاحداث والشخصيات.

١- ليس للرواية تخطيط محدد جامد.، ولقد غذى هذا خصوبة الرواية وحيويتها وتنوعها، الا انه دفع بالرواية احيانا الى المغالاة فى التفاصيل والاستطرادات بل جاءت بعض مراحل الرواية مستقلة، تقف بذاتها دون حاجة الى معرفة المراحل السابقة عليها. وأدى هذا الى سوء تخطيط لبعض الفصول الفرعية، وسوء توزيع لبعض الشخصيات. ففى داخل فصل فرعى واحد، كنا نضطر مع المؤلف الى الانتقال فجأة الى بعض الاحداث التى لا تنتسب الى هذا الفصل، وكان المؤلف يتخطى هذه العقبة احيانا بوضع علامات فاصلة «ثلاثة نجوم» داخل الفصل الفرعى الواحد. والفصل الثانى الرئيسى للرواية كان يتعلق بمرحلة جديدة هى مرحلة خروج فارس من السجن وتعقد أزمته فى البحث عن عمل. وكان المؤلف فى الفصل الأول الرئيسى قد قدم لنا كل شخصيات الرواية، وعبر لنا تعبيرا متكاملا عن واقعها ومشكلاتها. ولكننا لانلبث فى هذا الفصل الرئيسى الاخير ان نفاجأ بتقديم شخصية جديدة في الرواية هى شخصية مكسور المبيض التى كان من الممكن أن تقدم فى الفصل الرئيسى الأول، وإن كان لها بالطبع حق الامتداد والتطور فى الفصل الثانى.

٢- كان المؤلف يعرض لنا لبعض أحداثه الفرعية بطريقة إخبارية، وذلك لعدم امتزاج هذه الاحداث امتزاجا فنيا بالاحداث الرئيسية. فكان يقول مثلا:

«أما ما حدث لعبد المقصود افندى فهذا تفصيله :» أو «عرف فارس تجارب كثيرة هاك بعضها:»

٣- بدأت الرواية وبزاوية رئيسية للرؤية هى شخصية فارس. فهو الذى افتتح الرواية وهو الذى اخذ يتنقل بنا بين أحداثها ومواقفها وشخصياتها المختلفة لفترة طويلة من الرواية. فكانت شخصيته وكانت ازمته سبيلنا لمتابعة الرواية، ثم بدأت الرواية فجأة تتحرك فى أغلب مواقفها بدون فارس. وفى أحيان أخرى قليلة يعود فارس ليكون زاوية الرؤية الرئيسية فيها. ولو ان المؤلف استهل روايته بصورة موضوعية ولم يجعل من فارس نقطة الارتكاز الأولى، لامكن ان تنتقل بنا فصولها المختلفة بين زوايا مختلفة دون ان نستشعر تخلخلا فى وحدة بناء الرواية فى جانب كبير من جزئها الأول.

٤- تطرح الرواية منذ صفحاتها الأولى قضية الحرب ببشاعتها واهوالها كما تطرح كذلك بكلمات عامة سريعة مظاهر الحرب فى اللاذقية: ارتفاع الأسعار، واختفاء المواد الأولية، فرض نظام التعتيم.. الخ.. الخ..

ثم جاءت الرواية بعد ذلك بتفاصيلها المختلفة تطبيقا عمليا حيا لهذه المقدمات العامة. ولقد اضعف هذا - الى حد كبير - الاحساس بنمو أحداث الرواية.

فجاءت هذه الحوادث أو التطبيقات العملية كأنها هى توكيد عملى لافكار سابقة. ولو ان الرواية بدأت بمرحلة سابقة على الحرب، وعشنا فيها أولا فترة سلام ثم اخذت مظاهر الحرب تبرز، لكان أثرها أشد وقعا، واكثر عمقا وأروع دلالة. ولما اضطر المؤلف ان يقول فى بعض المناسبات «هذا ما كان فى الماضى .. اما الآن» دون ان يستثير فى نفوسنا الاحساس بسوء الحاضر وبشاعته.

٥- نجح المؤلف فى تقديم كثير من الشخصيات بطريقة متكاملة، تعرض للزوايا المختلفة لحياتهم، فى الحدود التى تتطلبها الرواية، ولكنه لم ينجح فى تحقيق ذلك بالنسبة لرندة. فنحن لا نكاد نعرف شيئا عن رندة أكثر من انها كانت تعمل فى سرداب التبغ مع أم فارس، وتحب «فارس»، وأنها ماتت.

أما حياتها، وأما اسرتها، واما علاقاتها الاجتماعية باللاذقية فلا تكاد تستبين منها شيئا. لقد كانت رندة فى الرواية مجرد امرأة احبها فارس أما هى .. فلا شيء، اللهم الا بعض المظاهر الخارجية وبعض الأفكار العابرة.

كانت أغلب شخصيات الرواية مستوية الابعاد. فلم تتطور ولم تتغير. فمحمد الحلبى هو محمد الحلبى طوال الرواية. حقا، انه تغير - كما تذكر الرواية - بالنسبة لحياته السابقة، ولكن الرواية لاتعرض لهذا التغير وإنما تذكره فحسب اما حياته وشخصيته فى الرواية فمستويتان لا تطوير فيهما ولا تغيير، وفارس نفسه لم تطوره تجربة السجن على قسوتها، وعمقها وخصوبتها ويبدو ان المؤلف اهتم بتجربة السجن لا باعتبارها خميرة للتفاعل والنمو فى شخصية فارس، وإنما باعتبارها مادة للمعلومات والمواقف اراد المؤلف ان يعرفنا بها فحسب. لقد خرج فارس من تجربة السجن كما دخل، ولم تمس هذه التجربة صميم شخصيته وكان تطوعه فى الجيش تعبيرا عن فشل كامل فى ادراك معانى الحياة المحيطة به، بل كان انتحارا. ولعل عبد القادر كان نموذجا مختلفا عن فارس، ولكن المؤلف لم يهتم به اهتماما كافيا. ولقد لمسنا تطورا فى موقف مكسور المبيض وأبى فارس فى نهاية الرواية، ولكنه كان تعبيرا خارجيا. ولم تتح لنا خاتمة الرواية أن نتابعه، وأن نتبين دلالته العميقة فى شخصيتيهما. ولكنه على أية حال كان نبضة جديدة وختاما متفائلا واعدا فى حياتهما وفى الرواية كذلك.

على أن هذه النواقص أمور قد نختلف فى تقديرها، أما الذى لا ريب فيه فهو ان المصابيح الزرق عمل أدبى ناضج يضيف الى الرواية العربية صفحة مشرقة تستحق منا كل اعتزاز وتقدير. ولا ريب كذلك ان حنا مينا بروايته هذه يتبوأ مكانه بين طليعة ادبائنا العرب المحدثين عن استحقاق وجدارة.

«حتى يبقى العشب أخضر» لـ أديب نحوى

سيبقى العشب أخضر فى الأرض، وفى قلوب الناس، ما كتب كُتّابٌ من أمثال المناضل السورى «أديب نحوى»، ما كتب كتّاب يجعلون من كلمتهم قضية ومسئولية ومعركة وما اتخذ كتّاب من الكلمة سلاحا فى معارك المصير، ومصباحا فى ظلمات المحن.

هذه مجموعة من القصص تنبع من جرح، وترتعش بالمعاناة والمكابدة، ولكنها تطل فى ثقة على آفاق إنسانية ما أرحبها وما أنبلها.

علمت أنها أول مجموعة قصصية أبدعها صاحبها، ولكنك تحس فيها عراقة وأصالة هذا الكاتب. كأنما لقلمه تاريخ. وهو ان لم يكن، فلقد أصبح بالفعل.

وهى مجموعة من القصص القصيرة، ولكنها فى الحقيقة رواية واحدة متعددة الفصول. موضوعها الواضح المباشر، هو معركة الوحدة فى حلب، هو جريمة الانفصال. ولكنها فى الحقيقة برغم هذا الموضوع وبفضله استطاعت ان تمتد وتعمق الى موضوع أرحب هو الحياة نفسها فى حلب، حياة الشعب بكل ما تزخر به من حيوية وحرارة، وعواطف ومشاعر وتقاليد.

والحيقة أنه بالتعبير الصادق عن حياة الشعب استطاع هذا العمل الفنى أن يخدم قضية الوحدة ويدين الانفصال بأعمق مما تحققه كلمات عاشت الوحدة ويسقط الانفصال التى تزخر بها أكثر من صفحة فى هذا العمل.

انك تحس بالوحدة العربية حقيقة متجسدة فى وحدة التقاليد والمشاعر، فى الترنيمة العاطفية الاسيانة، فى الاشواق والشموخ والاعتزاز، فى النماذج القومية المختلفة، الأب، الجد، العروس، العريس، أم العروس، والد العريس، شيخ الضيعة الراقصة، الجندى .. الخ الخ ..

بل انك تحس أخيرا هذه الوحدة العربية فى وحدة التعبير اللغوى العام. ليس هو بالفصيح ابدا، ولا هو بالدارج العامى أبدا، ولكنها لغة قلب الشعب العربى أينما كان.. البساطة والحرارة والمصارحة والالفة، تحس باللهجة المحلية الحلبية، ولكنك تكاد تحس كذلك باللهجة المحلية فى سائر انحاء الوطن العربى.

ومجموعة القصص هذه لا تحكى أحداثا فحسب، وانما تكشف عن عشرات التفاصيل من أسرار الحياة الحلبية، والعلاقات الاجتماعية الحلبية، والفولكلور الحلبى:

احتفالات الزواج، مراسم الموت، الاساطير النماذج، العادات، التقاليد، القيم الاجتماعية، فضلا عن صور المقاومة والنضال الشعبى.

وهى مجموعة من القصص تحكى كل منها مأساة تدور حول الانفصال وجرائم الانفصاليين.

ففى القصة الأولى التى تتسمى المجموعة باسمها «حتى يبقى العشب أخضر» نلتقى فى الجبانة بصالح «أبو الشامات» بجانب قبر ولده الذكر الوحيد الذى قتله الانفصاليون، وفى الجبانة تزدحم الصور والذكريات والعواطف والتقاليد الشعبية.

ونرتفع من الحدث الجزئى الى قطاع كامل من حياة ابناء الشعب.

وفى قصة شيخ الضيعة نستمتع بحوار غاية فى الذكاء والحيوية بين جمال وشيخ ضيعة قادم لزيارة مناضلين فى السجن، قبض عليهم الانفصاليون، والشيخ يتحرك فى اعتزاز وشموخ وثقة فوراءه تاريخ حافل من الصمود والمقاومة.

وفى قصة «حمدان والمعجزة» جندى شاب طيب كلف بحراسة مجموعة من الجثث المكدسة لشهداء ماتوا فى معارك «الوحدة»، ولكنه سرعان ما يساعد مجموعة أخرى من المناضلين فى الهرب متخيلا أنهم تلك الجثث قد دبت فيها الحياة، وقاموا يواصلون طريق النضال.

«وفى ليلة الزفاف» صورة أخرى لعرس على وشك أن يعقد. وتجرى القصة فى صورة مناجاة خاصة يقوم بها كل طرف من أطراف القصة على حدة. أم العريس أم العروس، والد العريس والد العروس، العروس والعريس.. كل منهم يعبر عن نفسه تعبيرا ذكيا فى غير حوار. ورغم هذا يتحقق بناء متكامل من مناجاتهم جميعا، تبرز فيه زخارف غنية من التقاليد والقيم الشعبية. ومدار القصة هو كيف نفرح فى محنة الانفصال، فى محنة غياب المناضلين فى السجون!

وفى قصة «الجنود يتشابهون» حكاية استشهاد ابن فى معركة ضد الصهاينة، كيف استقبلها أبوه الشيخ.

وفى قصة «الجدول والتعرفة» ألوان شعبية من المعاندة والمقاومة الباسلة.

وفى قصة «حجر الزهر» صورة من التنافس على النضال بين أفراد أسرة. وفى قصة «صفارة الحارس» صورة للنضال السرى فى حلب ومواقف النماذج الاجتماعية المختلفة من هذا النضال. وفى قصة «مطالب الشعب» فضح لاساليب القتل والدفن الجماعى الذى

كان يقترفه الانفصاليون.

على أن هذه الاحداث المختلفة لا يمكن بحال ان تقدم صورة حقيقية لاية قصة من هذه القصص. ذلك لان الحدث القصصي لا يعبر عن حقيقتها، وانما حقيقتها فى الروابط العاطفية، والنماذج القومية، والتقاليد والقيم والمشاعر التى تزخر بها كل قصة.

والقصص جميعا يحكمها أسلوب ذاتى فى السرد. مما يكاد يربط بينها برباط الرواية الواحدة بالفعل ذات الفصول المتميزة، واذا كانت هذه المجموعة من القصص ادانة للانفصال، وتوكيدا لمعانى الوحدة، فانها – كما ذكرت من قبل – قد عبرت عن هذا بصدق التعبير عن النماذج والاجواء الشعبية، اكثر مما عبرت بالشعارات الجهيرة الواضحة. بل كانت هذه الشعارات احيانا تصاغ بطريقة يمكن معها أن تستبدل بشعارات أخرى. فتستبدل بالانفصال والانفصاليين، كلمتا الاستعمار والمستعمرين، دون أن يغير هذا من نسيج القصص تغييرا جوهريا.

لقد أحسسنا بجريمة الانفصال فى امتلاء السجون بالوحدويين، فى جثث الشهداء المكدسة، فى مقتل الابرياء، وهذه ظواهر ترتبط بجريمة الانفصال.. ترتبط بكل استبداد أو استعمار. ولكن لعل القصص لو تناولت النسيج الاجتماعى بطريقة أبعد عن الانفعال العاطفى، وأقرب الى الملابسات الاجتماعية الموضوعية، لاستطاعت أن تصور جريمة الانفصال بطريقة أعمق، وذلك بأن تكشف أثر هذه الجريمة مثلا فى حياة العمال والفلاحين، فى معاشهم وأرزاقهم، فيما سببته من الغاء للتأميم، وعودة للسيطرة الرأسمالية، لا فى مجرد أحزان والد فقد ابنه، أو حفل عرس مؤجل الى أن يعود المسجونون أو غير ذلك من الصور والأحداث التى أشرنا إليها من قبل، والتى قد لا تحدد الطابع الخاص لمأساة الانفصال وان كانت جزءا منها بغير شك.

على أن هذه الملاحظة لا تقلل من قيمة هذه المجموعة القصصية، وانما هى حرص على الجودة الفنية، للوفاء بموضوعها الجليل.

والحقيقة أن هذه المجموعة من القصص تغرى بالاهتمام بكاتبها اهتماما فنيا خاصا، انه يكشف عن كفاءة وموهبة، لقد ولد كتابه الأول شاكى السلاح. وما أجدره أن يواصل طريق الصقل والعناية بأدواته التعبيرية حتى يتبوأ مكانه اللائق به فى الحركة الأدبية العربية المعاصرة.

وغدا لن يبقى عشبه أخضر فحسب، بل سيزدهر، ويؤتى أينع الثمرات.

«يوميات الولد الشقى» لـ محمود السعدنى

كنت أعرف وأنا مقبل على قراءة مذكرات محمود السعدنى – الولد الشقى – أننى مقبل على قراءة كتاب ممتع حقا. ولكنى فى الحقيقة لم أكن أتوقع أن تكون المذكرات على هذه المرتبة من العمق والصدق والمرارة والحكمة.

واسارع الى القول بأنه ليس فى هذا الكلام أى معنى من معانى سوء التقدير لمحمود السعدنى – وقانا الله جميعا مغبة التعرض له – ذلك لأنى أعرف أن محمود السعدنى، على ما يمتلئ به حديثه ومجلسه من مرح وفكاهة ونكات وبذاءات كذلك، إنسان على مرتبة عالية من الامانة العقلية، والصدق والجدية!

ومذكرات الولد الشقى هى رحلة محمود السعدنى الى القلم، الى الكلمة. الى الوعى بذاته. ولكن رحلته النبيلة هذه قد اتخذت انحاء واتجاهات مختلفة وأساليب ووسائل متنوعة، أغلبها كان الغوص فى الوحل، والتعرض للضرب والمهانة، والبحث عن المشاغبات، والقاء الطوب على خلق الله جميعا، ومصاحبة الصيّاع والضائعين والنصابين ومشاركتهم حياتهم ومهنهم. وخلال هذه الرحلة السفلية العجيبة، استطاع محمود السعدنى ان يكتب ببساطة، تاريخ مصر، بطريقة لم يكتبها أحد قبله، وهو تاريخ اختلطت فيه المهانة بالفقر بالمشاغبة بالارهاق بعزة النفس بالسياسة بالجدعنة بالرجولة المبكرة بالتطلع الى شجرة المعرفة، بحب الكلمة والنكتة. بحب الصراحة والخوف منها، بمحبة الناس والخوف منهم، بالرحلة الدائمة المتصلة الى كل شئ من أجل أىّ شئ!

وفى كل صفحة من صفحات هذه المذكرات ستبتسم لمفارقه، أو تقهقه لحادثه، أو تدهش أو تفغر فاك، أو تحس بالقرف والرغبة فى القىء والرغبة فى الضحك فى وقت واحد، ولكنك الى جانب هذا ستحس فى كل صفحة من صفحات الكتاب بالدموع والاحزان العميقة، بالرحلة القلقة، بالبحث الصادق الدائب من أجل أن يطفو انسان على سطح الحياة، ويقوم من ركلات الاقدام والايام، ويستمتع بالأكل والاحترام. وفى كل صفحة تستشعر كذلك السخرية العميقة بالظلم والظلام، تستشعر التحدّى الأرعن للحوائط والحواجز، تستشعر التعلق المجنون بالمجهول، بالمغامرة، بالمستحيل، بالبعيد. ولكنك تحس كذلك بالألفة والعطش الى الاستقرار، ومحبة الأرض، و «الحتة» والبيت والاهل والاصدقاء والحقيقة.

وبلغة كالماء المسكر السلسال يتناول محمود السعدنى كل شىء حتى العفن والقذارة والبراز، ويجعل منها معانى وقيما وأفكارا كبيرة. ذات يوم قضى حاجته وسط

حجرة فى مدرسة الشيخ محمد وكانت تظاهرات سقوط صدقى باشا تعج خارج المدرسة، فأى ارتباط تاريخى عجيب بشع! وجنازة الملك فؤاد تصبح مباراة كلامية حامية بين مدرسته ومدرسة أخرى منافسة، تنتصر فيها طبعا سلاطة لسان محمود السعدنى، على المدرسة الاخرى وعلى الجنازة كذلك. وتنثال فى المذكرات جوانب متنوعة من مصر.. مصر التظاهرات السياسية.. مصر المشاغبات والمعاكسات.. مصر الاحياء الفقيرة الشعبية، مصر النماذج البسيطة الضائعة، مصر الحرب العالمية الثانية، مصر الانتخابات المطبوخة.. ثم عشرات النماذج ثم عشرات الاحداث، ولا تكاد تمر حادثة أو صفحة من الكتاب دون أن يُضرب فيها محمود السعدنى حتى يطفح الكوته .. انه يرسب ويتخلف فى المدرسة عن زملائه، ويشترك فى عمليات النصب والتجارة مع الانجليز والقاء الطوب على الامريكان، وهو يسافر الى الاسكندرية بحثا عن عمل، فتواجهه الغارات القاتلة، ويعود مع زميلين سيرا على الاقدام الى القاهرة ليواجهوا فى كل خطوة مأزقا، ومشكلة.

تمنى لو كان رياضيا مفتول العضلات. ولكن ماذا يفعل، لقد أصابته البلهارسيا فى مستهل حياته! وياليته دخل العسكرية، فلعله استفاد منها صحيا على الاقل. ولكنه للاسف تمكن من الهرب من العسكرية بوساطة أحد الباشوات. ولكن اذا كانت الرياضة قد فاتته، واذا كان قد حرم من أن يكون نجما فى كرة القدم، فقد كان نجما فى أكثر من مجال، ففضلا عن النصب والتجارة والقاء الطوب على الخلق، عمل ترجمانا، ونظم الدعاية الانتخابية لمدير مدرسته، وسجن بسببه فى قسم السيدة زينب، وعندما أحس بالعزلة عن زملائه فى المدرسة، فجميعا سبقوه، وجميعا تجاوزوه الى الجامعة، عندما أحس بهذه العزلة المريرة، التجأ الى الشعر، وعاش طويلا مع المتنبى وأبى تمام والمعرى وجاس فى التاريخ القديم، ولكنه لم يعجبه فيه غير عصر المماليك فاستوطن فيه! وجرب أن يحب، فكان حبا مغشوشا. وجرب أن يكتب وأن ينشر، ودخل معركة بالطوب من أجل أول مقالة له، وأخيرا ظهرت له فى مجلة الكتلة مقالة بقلمه، ثم انثالت المقالات، والصداقات الصحفية والادبية وتعرف على رجالات العصر، ثم أخذ مكانه هو ايضا فى العصر نفسه وأصبح واحدا منهم، يقف دائما الى جانب ما هو حق، ويقاتل دائما فى صف العدل ويدافع دائما عما يعتقده. وان يكن – أحيانا يعتقد ما ليس بحق، كما يقول باخلاص وصدق وصراحة. وتنتهى مذكرات محمود السعدنى – الولد الشقى – لتبدأ مذكرات محمود السعدنى الرجل الشقى الذى لم يكتبها بعد.

على أن هذه المذكرات الزاخرة بالجراح والركلات والسباب وأنواع النصب والضرب والمتاجرة والتظاهرة والمشاكسة والصراحة تنتهى بأحلام غاية فى البساطة والهدوء والنبالة والاستقرار:

«أمنيتى التى ولا أزال أرجو تحقيقها هى العثور على قطعة أرض فى بلدنا، فدان أقيم عليه بيتا.. أزرع حوله عيدان الملوخية، وأضع على سطحه بلاليص جبنة قديمة ومخلل وأمشى حافى القدمين .. ويكون لى عشرون ولدا .. على أن أقيم الى جوار البيت قبرا لشخصى. فأنا أخاف النوم فى المقابر البعيدة، أخشى بعد الموت ان ينهشنى ذئب جائع، أو ضبع صايع. وأخاف الحياة مع الموتى، أريد الموت الى جانب الاحياء. لكى أظل معهم أتفرج على الاجيال الجديدة السعيدة التى ستملأ الحياة فنا ووردا ورقصا وموسيقى».

حقا سيظل محمود السعدين حيا مع الاجيال الجديدة، ولن يكون متفرجا فحسب، بل سيكون أدبه وستكون فكاهته وحكمته وصوته غذاء طيبا لهذه الأجيال.

ان محمود السعدنى هذا الولد الشقى على رعونته واخطائه التى يحرص على تأكيدها من أول الكتاب حتى آخره، ولد شجاع، ذو ضمير وقلب وعقل وتجربة وموهبة.

تمنياتنا له بالسعادة وطول العمر والبيت الهانئ الدافئ، والانتاج الوفير الخصب دائما.

هل ماتت القصة القصيرة
أم هى مرحلة جديدة لها ؟

(١) محمد أبو المعاطى أبو النجا

قالوا إن القصة القصيرة قد ماتت!

وسمعتهم يفسرون موتها تفسيرا حضاريا...

ولكنى لم أصدق. فما أكثر ما فى الحياة البشرية من موضوعات للقصة القصيرة.

وما أكثر ما تثيره الحضارة الحديثة نفسها من أحداث وأجواء وحكايات ولمحات

إن الحياة تنبض دائما بالجديد من التجارب والمشاعر، وتفيض بالصراع والمعاناة والخبرات.

كيف تموت وسيلة للتعبير الادبى فى مرحلة الانطلاق الادبى؟

غير أنى أحسست بالفعل أن القصة القصيرة العربية تحتاج الى منحنى جديد، الى مرحلة جديدة من حياتها، لا أعرف كيف؟!

ورحت أبحث وأترقب.

وأخيرا اكتشفت حولى – دون أن أدرى – منجما غنيا من كتاب القصة القصيرة، وتبينت فجأة أن مرحلة جديدة من القصة القصيرة قد بدأت فى بلادنا، بدأها جيل من الشباب، أخذ على عاتقه هذه المهمة الجليلة.

وخلال الاسبوع الماضى فقط، عشت مع كتابات هؤلاء الشباب. بعضهم عرفته منذ سنوات. وبعضهم ما عرفته، وما سمعت عنه أبداً وما قرأت له من قبل. ولكنى أحسست وأنا أقرأ لهم، أن السنوات القادمة من حياتنا الادبية ستمتلئ بأعمالهم وأسمائهم.

ولقد أبصرت بينهم اتجاهات وتجارب شتى.

بعضهم فيه ذكاء وشجاعة، وبعضهم فيه تعال وتهور. وبعضهم فيه موهبة واقتدار. على أن حصيلة هذا كله، أن القصة القصيرة فى مصر تبدأ عهدا جديدا بحق.

ما أكثر الأسماء

محمد أبو المعاطى أبو النجا، سيد جاد، محمد حافظ رجب، عباس محمد عباس، محمد جاد، الدسوقى فهمى، عز الدين نجيب، سليمان فياض، علاء الديب فضلا عن أسماء قديمة بعض الشيء مثل فاروق منيب ومحمد سالم ومحفوظ عبد الرحمن وآخرين.

فكرت فى أن أكتب عنهم جملة، معبرا عن انطباعى الشامل عما قرأت لهم. ولكنى تبينت بينهم – كما ذكرت – اتجاهات شتى. ولهذا فضلت أن أقدمهم فرادى وأن أبدأ أولا بتقديم واحد من أكثر هؤلاء الادباء الشبان نضجا ووعيا.

إنه محمد أبو المعاطى أبو النجا.

صدرت له حتى اليوم مجموعتان قصصيتان، الاولى باسم «فتاة فى المدينة، والاخرى باسم «الابتسامة الغامضة»، والمجموعتان فى تقديرى من أنضج المجموعات التى ظهرت فى القصة القصيرة العربية.

ومحمد أبو المعاطى أبو النجا أديب غريب حقا، له نظرة فريدة الى الحياة. عيناه متطفلتان أشد ما يكون التطفل، مجنونتان بتعقب كل شيء، وخاصة حينما يكون الزحام والطوابير والتجمعات وكتل الناس والحيوانات والاشياء وحيثما تكون كثافة!! إنه ذهن متحرك نشط يفتش فى عناية ودأب فى كل شئ. كأنما هو آلة كتلك التى يكتشفون بها فى باطن الأرض آبار البترول وحقول الألغام. وهو يتحرك فى مهارة وذكاء فى أرض البشر وضمائرهم وتجاربهم ليكشف البترول والالغام والعواطف ويستخلص أنقى الافكار وأدق المشاعر، وأعقد المواقف والأحداث. ووراء حركته دائما محبة غامرة لبنى البشر وحرص على تفهم معنى سعادتهم. على أن أخطر ما يميز هذا الاديب، ويحدد قسماته الفنية والفكرية أنه صاحب رؤيا شمولية الى الاشياء، والناس والطبيعة. انه يرى كل شئ فى علاقاته المتكتلة مع أمثاله. يرى المجاميع والكتل والزحام والطوابير فى كل شئ.. دون أن يفقده ذلك أبدا النظرة التفصيلية كذلك الموغلة فى الدقة والبساطة.

تدور أغلب قصصه حول مجاميع من البشر: استاذ فى فصل، أو سحابة من غبار تمتلئ بالعديد من الناس تحركهم حادثة، أو موكب مهانة يحيط فيه عشرات من الرجال والنساء والأطفال بحارس مقبرة مسكين متهم بالسرقة، أو طابو طويل فى قسم شرطة ينتظر بطاقاته الشخصية، أو طابور من أولاد الشوارع أو العاهرات، أو شريط بشرى على شاطئ يتابع سباقا مائيا، أو طابو عمال زراعيين أو زحام فى أوتوبيس، أو قرية تتحد فى مواجهة عدوان خارجى عنها، أو تنقسم فى مواجهة صراع طبقى داخلها، أو موجات من التلاميد وموجات من التلميذات وجها لوجه وبينهما أرض حرام ورغبات عذبة. وهكذا عشرات من الصور للطوابير والتجمعات البشرية بمختلف معانيها ومستوياتها وقيمها. وهو يحسن

تصويرها فى نشأتها وفى تحللها وفى حركتها الداخلية، يحسن وصف قمتها ووسطها وأطرافها وعلاقة كل هذا ببعضه البعض. وهو يعبر بهذا فى الحقيقة عن جانب جوهرى من جوانب حياتنا المعاصرة. وعندما تعرض قصصه لصورة من هذه المجتمعات أو الطوابير، يأخذ فى الحديث عنها كوحدة. الطابور يتكلم، يحاور، يتصرف، قال الطابور، فعل الطابور، رأى الطابور. إنك تحس فى قصصه دائما بالطابور أو التجمع أو الزحام كيانا متجانسا متميزا له وجوده الذاتى. وهو يصور لهذا الطابور أو التجمع جبروتا وسلطانا ومهابة، أيا كانت طبيعته: شريطا بشريا على شاطئ يراقب سبّاحا فى النيل، ويكون لعيونه الغامضة غير المحددة أعمق الاثر على تجربة السباح، أو شاطئا بشريا من تلاميذ يواجه شاطئا بشريا آخر من تلميذات على الجانب الآخر. ويكون لهذه المواجهة معنى التحدى لقوانين صارمة تسعى بالتعسف للفصل بينهما، أو زحاما فى أوتوبيس له ضغط الرأى العام، ضغط القيمة الاخلاقية الجماعية وهكذا. والى جانب تجارب الطوابير والتجمعات والزحام والتكتلات نعثر دائما على الانسان المنعزل الوحيد المغترب المتفرد. قد يكون عاملا زراعيا فقد القدرة على العمل من الناحية الصحية ويتطلع عاجزا الى الرحيل مع طوابير العمال الزراعيين بحثا عن عمل فى قرية أخرى، وقد يكون حارس مقبرة اضطر الى سرقة أكفان يقوم على حراستها من أجل أن يكسو أولاده، وقد يكون سبّاحا فى سباق النيل الدولى، وقد يكون رئيسا لطابور العمال الزراعيين، ولكنه يمارس الوحدة والاحساس بالغربة والضياع، وقد يكون موظفا إداريا فى قسم شرطة يجلس فى مواجهة طابور طلاب البطاقات، يتحرك حركة رتيبة، ويصبح فى مواجهة الطابور مجرد آلة صماء غير واعية، وقد يكون فلاحا هاربا من الحكومة بعد أن ضربها فى معركة فردية مع ضابط، وقد يكون أما تحمل طفلا وتجرى به من الناس فى جنون الى غير غاية، وقد يكون مدرسا متزمتا فى مواجهة فصل مبتسم من التلميذات. وهكذا.

دائما . طابور فى مواجهته فرد معزول ضائع.

ومحمد أبو المعاطى أبو النجا لا يسخر من الطابور، ولكنه يصوره كحقيقة كبيرة جوهرية. ولا يشمت بالفرد المعزول. ولكنه يصوره كذلك كحقيقة كبيرة جوهرية. وبين الطابور والفرد حوار دائم وصراع لا يهمد. وقد يصنع الطابور من الفرد بطلا وقد يجعل منه لصا وقد يجعله مجنونا وقد يجعله قاطع طريق، وقد يجعله مجرد آلة.

ولعلنا نتبين فى هذا المفهوم العام للطابور عناصر مستمدة من قصتين بالغتى الأهمية فى أدب يوسف ادريس هما قصة «الطابور» و«قصة المثلث الرمادى». ولكن الطابور عند «ابو النجا» يتخذ دلالة اشد تعقيدا. وأبو النجا لا يقف عند حدود الطابور والفرد المعزول فى مواجهته، وانما يخلص الاخلاص كله فى اكتشاف الخصائص الجزئية الفرعية

التفصيلية فى غير عزلة عن رؤيته الشمولية العامة. وهو يحسن رؤية الصورة الحسية الشمولية، كما يحسن استخلاص الفكرة المجردة الشمولية كذلك. ففى كل قصة من قصصه معنى كبير عام، اجتماعى أو فكرى. وما أكثر ما يصرح بهذا المعنى فى بداية قصصه أو نهايتها. هناك دائما الرغبة فى الدفء والعمل والحنان والمحبة والانتصار والاستقرار وحب الآخرين والتمسك بالحق؛ رغم تناقض السبل الموصلة الى ذلك. فهذا عامل زراعى يتطلع الى التغرب والرحيل للعمل مع طابور العمال الزراعيين بعد أن ينتهى عملهم فى قريته، ولهذا يتحسس طريقه الى قلب واحد منهم لتحقيق ذلك، فاذا بهذا الواحد يتحسس كذلك طريقه الى قلبه هو متطلعا الى الاستقرار فى كنف قريته هذه كرها فى الرحيل والغربة، وهكذا صدام بين رغبتين يجمعهما حرص واحد على السعادة، وطريقان متناقضان اليها.

ما أكثر الصدام والطرق والثغرات فى طريق الانسان، ولكن ما أشد قدرته على اختراق أعتى الاسلاك الشائكة وتخطيها. ما أروع استعداده أن يموت لكى يواصل الآخرون حياتهم.

ما أحب أن استطرد. فما أكثر ما تمتلئ به قصص «أبو النجا »من دلالات وقيم انسانية عميقة. ما أكثر ما تزخر به من حرارة لمصير الانسان. ما اكثر ما تزخر به من محبة صادقة للإنسان، ودعوة صادقة الى هذه المحبة. وما أكثر ما تزخر به من كراهية للاسوار والقيود والأحقاد والمهانة والظلام. وما أكثر ما ترتعش بالعذوبة والثقة بالجديد والخضرة التى لا تموت. ما أحب أن ألخص قصة واحدة من قصصه. لعلى أشرت اشارات عابرة الى بعضها. ولكن قصصه فى الحقيقة ليست مجرد احداث. ولكنها أحداث كبيرة، وتفاصيل صغيرة وتأملات كبيرة وصغيرة. إنها بوجه عام أعمال أدبية كبيرة حقا، إن محمد «ابو المعاطى ابو النجا» ليس فى أول الطريق. وانما بلغ مستوى طيبا من النضج. ولكن ما أحوجه الى مزيد من الجهد والمعاناة. فى بعض قصصه ضعف وركاكة تتناقض تناقضا صارخا مع المستوى الرفيع لقصصه الاخرى. ليحذر أن يكتب أى شئ. لينتظر طويلا، ويعانِ طويلا ويكتب قليلا. حذار أن تجرفه المدينة الكبيرة عن منابع الثروة الحقيقية فى قصصه : تجارب العمال والفلاحين وبسطاء الناس، حذار ان يفسد موهبته المتفتحة بالكتابة الميسرة، بالنشر الميسر، بالنجاح الميسر.

إن آمالا كبارا تعقد عليه فى تجديد القصة العربية القصيرة.

التعقيد المفتعل غربة عن الشعب والحقيقة

(٢) محمد حافظ رجب

(٣) قدرى شعراوى

منذ سنوات بعيدة زرته فى دكانه الصغير بالاسكندرية، كان يبيع اللب والسجائر بيمينه، ويكتب القصص القصيرة بيساره!.. وحوله وحول بضاعته، كان يتحلق شباب الأدب والفن. لحديثه وشخصيته وقصصه مذاق حاد للغاية. ولكنه على أية حال مذاق خاص للغاية كذلك، فيه طرافة وأصالة وجدية.

انه محمد حافظ رجب.

كاتب آخر من كتاب القصة الجدد. علمت ان خلافا احتدم حول أدبه منذ سنوات قليلة. وما أعرف حدود هذا الخلاف، ولكنى قرأت له أخيرا كل ماقدمه لى من قصص، وأحسست به فى كل ما كتب.. لم يتغير رغم أن حياته الاجتماعية قد تغيرت! لم يعد بائعا مكسور القلب «اسم قصة له» بل اصبح موظفا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، لم تطامن الوظيفة من حدته ولم تفقده خصوصيته. وهذا حسن. انه كاتب ذو رؤيا خاصة بغير شك، يعالج رؤياه ويعبر عنها فى إلحاح ودأب وتوفز. لعله يستفز فيك مشاعر السخط أو الدهشة أو الغضب – له أو عليه – وقد يثير ضحكك أو أسفك أو أساك، ولكنه على أية حال يملأ عليك وجدانك وفكرك. انه بحق كاتب قادر فيه كفاءة وموهبة. ولعل عيبه الاكبر هو إحساسه بهذه الموهبة، وتعاليه بها فى صميم أدبه! أحس به فيما يكتب كأنما يريد أن يثب الحواجز جميعا – اللغوية والفكرية والفنية – ليبلغ مايريد بأسرع الطرق، كأنما يريد أن يغمرك بقدراته وان يصل اليك فيدهشك بنفسه وبأدبه: ولكنه من حيث يريد أو لا يريد يعقد طريقه اليك، يغالى ويغرب فى تعبيره حتى يعقد رؤياه الصادقة.

وما أكثر ما يتغرب بتعبيره الادبى المعقد عن مضمون أدبه الإنسانى البسيط، بل ما اكثر ما يتغرب بهذا عن حياته، عن تجاربه الشعبيةالغنية!

انه يستعين فى أدبه بالرمز المغرق، ويحرص على اقامة تداخل وتمازج بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والوهم، ليعلن احتجاجه الصارخ على ما تزخر به الحياة من فقر وتعسف وتعاسة وافتقاد للحنان. وهو يدافع بكبرياء عن انسانية الانسان، ويبتسم ساخرا فى مواجهة أبشع المحن، وان لم ينكر أبدا مايمتلئ به قلب الانسان من ضعف وأهواء متناقضة.

ولعل من أبرز قصصه تعبيرا عنه قصة «الكرة ورأس الرجل»، وقصة «الأمطار تلهو»، ويقوم بناء القصة الأولى على المزج بين رأس كاتب صحفي وكرة قدم في ملعب.

ان آلاف الناس تهرع الى ملاعب الكرة وتتحلق حول فرقها وتنفعل بحركاتها وتنقسم أو تلتقى حول أبطالها، فهل من أمل أن يتحقق الامر نفسه لرأس الكاتب، أو بتعبير آخر، ان يتحقق هذا الاهتمام والحماس للكلمة، للفكر وللثقافة؟!

هذه هي القضية الكبيرة التي تطرحها هذه القصة. ومحمد حافظ رجب لا يقول هذا أبدا بطريقة مباشرة. وانما يعالج فكرته معالجة فنية خالصة، بالصورة والحدث والمفارقة والتداخل بين الاشياء.. انه ينزل الى ساحة اللعب، ويقيم تداخلا حيا بين رأسه وكرة القدم، فتكون رأسه تارة على كتفيه وتارة أخرى بين أقدام اللاعبين، وكذلك الكرة تكون تارة بين أقدام اللاعبين وتارة فوق كتفيه مكان رأسه وهكذا.. ويقع شجار وحوار بين المتفرجين واللاعبين والحكم والكاتب. ويتم الاختلاط على أرض الملعب وفي الحديث بين الثقافة والملعب، بين رأس الكاتب وكرة القدم، بين الحلم والواقع، بين ما هو كائن وبين ما ينبغي ان يكون، وهو اختلاط يزخر بالألم والحدة والدماء والسخرية والمرارة، وينتهى في النهاية الى إصرار الكاتب على ان رأسه يمكن أن يقف مع الكرة.

نعم، إن الكلمة يمكن ان تجذب وتثير اهتمام الناس وحماسهم كذلك. اما «الامطار تلهو» فهي قصة أخرى غاية في الذكاء والطرافة وحلاوة التعبير كذلك. وهي تعبر بالصور المتناقضة، والرموز المادية، والمفارقات الصارخة، والاحداث اللامعقولة، والسخرية والشطحات الفكرية عن حالة فقدان الأمان التي يعانيها الفقراء من الناس، لاسبيل الى تلخيص هذه القصة.. حسبي أن أحدد إطارها العام، زوج وزوجة يسكنان فوق سطح منزل، ثم ينزل المطر، والمزراب مسدود.. فتأخذ مياه المطر في التجمع حتى تكاد تهدد مسكنهما، لا سقف ولا غطاء ولا قلب، والمزراب مسدود، فما العمل؟.

ومشكلة القصة هي البحث عن زعافة لازالة ما يسد المزراب. لقد حملت الزوجة عصى وأدخلتها في فم المزراب وراحت تنظف له أسنانه! ولكن لا فائدة، لابد أن ينزل ليبحث عن الزعافة. وفي نزول الزوج لهذه المهمة ينكسر قبقابه، وتتكسر سلسلة ظهره، ثم تدور معركة غريبة على السطح من أجل التغلب على المطر، يشترك فيها البواب وزوجته. وتمتلئ القصة بالتعابير واللوحات السيريالية التي تضج برموز شتى عن الجنس والسعادة والصمود، وتظللها روح من السخرية العذبة.

وعلى هذا النمط من القصص يبنى قصته الاخرى «حديث بائع مكسور القلب» التي يمزج فيها بين رأسه ومحطة الرمل، بحيث يصبح رأسه جامعا لكل ما يحتشد في

محطة الرمل من أحداث ووقائع ومتناقضات.

وكذلك قصة «البحر جف» التى يسلك فيها نفس المنهج، وان كانت تبلغ هى والقصة السابقة مستوى بالغا من التعقيد. والى جانب هذا النمط من القصص هناك نمط آخر يتمثل فى قصص «البطل» و«الجنيه» و«الطيور الصغيرة». ولا يستعين فى هذه القصص بمنهج التداخل الذى اشرنا اليه، وإنما يعبر عن حدثه وفكرته بطريقة مباشرة. فقصة «الجنيه» مثلا تحكى حكاية عاملين متعطلين يستغلان أبشع استغلال فى عملية مجهدة، ثم يترك لهما جنيه فى نهاية العملية، ليقتسماه فيما بينهما. وكان أحدهما عملاقا والآخر قزما. والعمل قد أقام بينهما رابطة إنسانية عميقة. ولكن سرعان مايمزق الجنيه هذه الرابطة ويدفعهما الى معركة غير متكافئة يريد القوى منهما أن يأكل فيها حق الضعيف. وتكاد المعركة أن تسفر عن جريمة قتل. وسرعان ما تبرز الرابطة التى كانت قد تمزقت لتشدهما من جديد الى بعضهما بالود الانسانى والمحبة.

والقصة تثبت كفاءته كذلك فى تصوير الاحداث بصورة مباشرة والإيحاء بالدلالات العميقة من خلال الحدث نفسه. وما أعتقد أن المجال هنا يسمح بمزيد من التلخيص لبقية قصصه.

إنه فى الحقيقة لايزال بين منهجين فى بناء قصصه، منهج التعبير المباشر ومنهج التداخل والمزج، وفى تقديرى ان مركبا فنيا جديدا من كلا المنهجين، فى بناء صوره وافكاره واحداثه، سوف يتكامل فى أدبه. وما احوج الاديب - وبالاحرى الذى ينبع من قلب بسطاء الناس ويعيش حياتهم ويعرف محنهم، مثل محمد حافظ رجب - ألا ينعزل بتعبيره عمن يعبر عنهم ولهم. حقا إن طريق التعبير الادبى ليس هو بالضرورة الخيط الساذج المتصل ذا الاتجاه الواحد، بل قد يلف ويدور ويتعقد ويتداخل ويمتزج ويتمزق احيانا كنسيج الحياة، على ألا يكون هذا على حساب الرؤيتين الفنية والإنسانية، وعلى ألا يفقد طريقه الى قلوب الناس أبدا.

إن محمد حافظ رجب كاتب موهوب حقا، ولكن ما أجدره أن ينمى موهبته بالتواضع والبساطة والاتزان. وألا يبتعد بتعابيره ورموزه عن مصادر تجاربه الشعبية الفنية.

وعلى نقيض منهج محمد حافظ رجب فى بناء القصة على اساس التداخل والمزج والرمزية، يقف كاتب آخر جديد ما نشر بعد قصة واحدة من قصصه. ولكنه فى تقديرى سيكون واحدا ممن تلمع أسماؤهم فى السنوات القادمة كذلك.

وهو مثل محمد حافظ رجب، بسيط النشأة. فهو نجار من القاهرة. استهلك طفولته

وشبابه كله فى مسح الأخشاب وشقها وتصميمها. واستطاعت الفارة والمنشار أن يقويا من ذراعيه، إلا أن نار الغراء وما تثيره من دخان اسود قد كادت أن تذهب بعينيه، ولقد استطاع أن يستخلص من مهنة النجارة ومحنة عينيه أبدع القصص وأرقها وأعمقها. إنه قدرى شعراوى.

نجار أديب .. بسيط للغاية، شفاف للغاية كذلك رغم عنف مهنته. يتميز أدبه كشخصيته بالتعبير البسيط والحدث البسيط الذى يصور الفكرة الإنسانية البسيطة كذلك لعل أكثر قصصه تعبيرا عنه قصة «الشئ الجميل» وقصة «للايضاح فقط».

القصة الأولى تحكى حكاية عنبر لمرضى العيون فى احد المستشفيات. فى هذا العنبر تستبد حكيمة بالعنبر كله. وهو استبداد يتمثل أساساً فى دقة مواعيد حضورها، ودقة مراعاتها لكل شئ من أكل وحقن واقراص وعلاج ونظافة، فضلا عن أسلوبها الحاد فى اعطاء الاوامر وانتقاد الاخطاء. وكان اغلب مرضى العنبر محجوبة عيونهم عن الرؤية. ولهذا راحوا يتخيلونها صاحبة وجه دميم غاية فى الدمامة. ثم تتخلف هذه الحكيمة أسبوعا لشأن من شئونها، وتقوم بعملها فى العنبر حكيمة أخرى لاتكاد تهل على العنبر حتى تهل معها روح البشاشة والمودة والمداعبة. ولا تخرج منها الا أرق الكلمات وأعذبها.

وراح المرضى يتمثلون فى وجهها ملامح ملاك غاية فى الجمال. ولكن ما لبث هذا الاسبوع أن كشف لهم عن جانب آخر لهذه الحكيمة.

ان المريض منهم لا يكاد يستمتع بشئ مما تقرر له، سواء أكان أكلا أم علاجا. لايكاد يحصل على أكثر من ربع الفيتامينات أو الحقن أو الاقراص أو المأكولات، وأحيانا يفتقد حتى هذا الربع. وكانت الحكيمة تفسر هذا وتبرره دائما بالمداعبة الحلوة والكلمة العذبة.

وفجأة تغيرت ملامحها الملائكية فى مخيلتهم. وما إن انتهى الاسبوع، وسمعوا من بعيد بصرخات الحكيمة القديمة وأوامرها الحادة، حتى تهللت قلوبهم ترحابا وشوقا ومحبة.

أما قصة «للإيضاح فقط» فتحكى حكاية رجل مريض وابنه يتجهان الى أحد المشتشفيات كذلك للعلاج ومعهما خطاب توصية. وبعدجهد يبلغان حيث يكون الطبيب. وما إن يقرأ الطبيب ما جاء فى التوصية حتى يسارع بأخذ المريض الى غرفة قريبة يحتشد فيها أستاذ طبيب مع عدد من تلاميذه.

وما يكاد الأستاذ الطبيب يقرأ التوصية كذلك، حتى يهتم اهتماماً بالغا بالمريض، فينيمه ويظل هو وتلاميذه أكثر من ساعتين فى جس ولمس وفحص وكشف على جسمه،

ومطالبته تارة بالجلوس وتارة بالانحناء الى الامام وتارة بالتنفس وخلال هذا يتبادلون فى اهتمام بالغ كذلك الحديث بلغة تمتلئ بالتعابير الاجنبية. ورغم الإنهاك الشديد الذى أصيب به المريض، الا أنه كان سعيدا بينه وبين نفسه لهذا الاهتمام البالغ الحد الذى أحدثته هذه التوصية السحرية! ما أكثر ما اختلف الى مستشفيات وحمل توصيات، ولكنه لم يلق أبدا مثل هذه العناية! وفجأة تركه الأستاذ الطبيب وتلاميذه، وظل هكذا لفترة وحيدا، حتى جاءته ممرضة وسألته عما يبقيه هنا. ونهرته خارج الغرفة ليلتقى بابنه القلق. ما الذى حدث.. لا أحد يقول له شيئا.. حتى ابنه لا يعرف.. ثم يتبين أنه لم يكن غير وسيلة للإيضاح فى درس كان يلقيه الأستاذ على تلاميذه.

وان الاهتمام البالغ الذى لقيه، كان بسبب المرض الذى يعانيه، لا بسبب معاناته هو من هذا المرض! ولهذا فعندما انتهت دراستهم للمرض، انتهت علاقتهم بالمريض، بالانسان.

وهكذا دائما.. بالحدث المباشر يعبر فى قصصه عن رؤياه الإنسانية. وفى ود بالغ ينتقد الحياة، ويدعو الناس الى الخير والمحبة والمساندة. لغتة مباشرة، لا تعرف الزخرف والتعقيد، ولا تحتمل أكثر من معنى. ولكن لعله فى حاجة الى اتقان لغة تعبيره، ولعله كذلك فى حاجة الى مزيد من التركيز فى تصوير أحداثه.

الا أنه بغير شك سيكون واحداً من أدباء الغد اللامعين.

التعبير بالصور الفنية

(٤) سليمان فياض

هذا كاتب آخر من كتاب القصة القصيرة الجدد.

كاتب جاد حقا، موهوب حقا، لا أعرف كيف لم يتح له ما يستحقه من رعاية واحتفال حتى اليوم، رغم انه قد صدرت له مجموعة قصصية منذ عام ١٩٦١ بعنوان «عطشان يا صبايا» تعد من أنضج المجاميع القصصية المعاصرة كذلك.

اسمه سليمان فياض.

من خريجى الجامعة الازهرية، وابن من ابناء الزقازيق.

تحس بالازهر فى اصالة لغته وسلامة تعابيرها وابنيتها، دون ان يفقدها ذلك البساطة والمباشرة، كما تحس به كذلك فى بعض تجاربه واجوائه القصصية، كما تحس كذلك فى قصصه بالزقازيق إحساسا مباشرا احيانا واحساسا غير مباشر فى أغلب الاحيان الزقازيق ذات الموقع الخاص من معسكرات الجيش الانجليزى قبل عام ١٩٥٥، الزقازيق ومحطتها الحديدية وما تعنيه من روابط واحداث وما تعانيه من هذه الروابط والأحداث!

وهو كاتب ذو رؤيا انسانية خاصة كذلك، ومنهج متميز فى بناء القصة القصيرة. وهو يختلف اختلافا بينا عن كل من عرضت لهم من قبل. انه يتميز بالاقتدار على خلق الحدث الدرامى الحاد، الذى يتضمن فى ذاته أعمق الدلالات! انه يخلق الحدث الذى يملك عليك نفسك، ويثير فيك أعمق الانفعالات، دون ان يعلق برأى، أو يتدخل بفكرة، أو يضيف تفسيرا. بالصورة الدالة وحدها، والحادثة الدالة وحدها يبث افكاره وقيمه الانسانية، لا يثرثر فى تعبير، ولا يتزيد فى صورة، ولا يتسكع فى حادثة، بل يرسم كأنما يستعين بأزميل للنحت لا قلم للكتابة! وتكاد تحس به وهو يقوم بتنظيف كل آثار نحته، فتبدو كتابته خالية من الفضول والزوائد، تحكمها الضرورة. وهو يعبر فى أغلب قصصه عن الانسان فى أعنف حالاته، وأقساها. إن إنسانه يعانى دائما وينزف دائما ويموت دائما ابشع الميتات. ومن قلب هذه البشاعة تفيض فلسفته الانسانية الرقيقة غاية الرقة.. ولكنك لا تفتقد فيه أبدا الفنان الجاد الواثق بنفسه فى تواضع جم. انه يأسرك دائما بفنه وبانسانيته معا.

من أعنف ما قرأت له، بل من أعنف ما قرأت من قصص قصيرة، قصته.. «وبعدنا

الطوفان» يقدم فيها نموذجا لعامل فقير فى قرية، يعانى هو وأسرته البطالة والجوع، رغم ما يتمتع به من قوة وشهامة ومحبة أهل القرية له وثقتهم به. انه بطلهم بغير منازع. حيث تكون المصائب والمصاعب ترتفع أصوات الكبار والصغار بحثا عنه. على كتفيه يحمل العبء ويستقل به فى غير شكوى أو ملل. ولكنه جائع هو وأولاده. وزوجته تكاد تنزلق الى الرذيلة! يذهب فى طلب قرض من الحاج عليوة صاحب دكان فى القرية، مقابل عمل عاجل أو اجل، ولكن بغير جدوى. ثم يكلفه احد رجال القرية بعمل خارجها فيسارع فى حماس لإنجازه طمعا فى ان يكافأ عليه. ويعود من عمله، ليجد دكان الحاج عليوه تشتعل نارا. والدكان تحتشد فى داخلها براميل الغاز، لو لحقتها النار لاشتعلت القرية كلها. فمن لها غير بطلنا الفقير الجائع! وتبدأ معركة رهيبة.. يدخل فى جسارة نادرة الى الدكان مع صديق له موضع ثقته، ويصعد الى السندرة التى تكدست فوقها براميل الغاز، ويأخذ فى حمل البراميل الساخنة للغاية بيديه ويجرى بها حتى يلقى بها فى الترعة ويعود الى برميل آخر وهكذا. وتجرى العملية ونحن نعلق انفاسنا من الرعب والتوتر، فإذا لم يتبق غير برميل واحد، انقلب لشدة سخونته على يده، واشتعل به، ويجرى فى القرية مبتعدا بإرادته عن ناسها وبيوتها متجها الى حيث تقوم حنفية للماء. تعانى معه الاحساس بالحريق، الاحساس باللحم المتهرئ المتساقط، بالحياة وهى تنقضى فى شهامة خارقة نفسا وراء نفس ومايزال حتى يسقط ويموت، ويصبح أسطورة القرية، أسطورة يواصلها من بعده صديقه. وسليمان فياض يحكى هذه القصة بطريقة تكاد تجعلك وسط الحريق وسط الفجيعة. وفى قصته «عندما يلد الرجال» تحس به ابنا من ابناء الزقازيق، حيث تتلاقى على محطتها اثناء الحرب قطارات الانجليز بقطارات الحياة اليومية لبسطاء الناس، ومن هذا اللقاء تنهار قيم وتتفسخ علاقات، وتحس بعمق الدلالة غير الاخلاقية للحرب. وفى قصة «اللص والحارس» نتابع حادثا بسيطا للغاية: لورى وسائق ولص وعملية سطو وحيث يذهبان ليقوما بالعملية نلتقى بالحارس. ويدور فى الظلام اثناء العملية حوار باطنى غير مسموع بين اللص والحارس يتم خلاله كذلك عبر الليل لقاء نفسى غير منظور بين اللص والحارس كذلك، ثم تنتهى العملية بالانكشاف وبمقتل اللص وسقوطه وسط الفحم والمسروقات واشواق غامضة الى السعادة والاستقرار.

وفى قصة «يهوذا والجزار والضحية» صراع آخر رهيب من أجل الاستقرار والسعادة. عناصر القصة امرأة بغير رجل ولكنها تعمل بيديها كالرجال من اجل ابنها تعمل بالمحراث، وتعلق البقرة وتحمّل الحمار وتتحدى الرجال، ولكنها تحب رجلا لا عمل له غير السرقة، وتحلم بأن يتزوجها ويدافع عنها. وهو أيضا يحبها، ولكنه لا يلبث أن يشتريه الحاج محمد غريم عشيقته، يشتريه بعشرة جنيهات ليسحبها وسط المزارع حيث يتم خنقها. وفى قصته «على الحدود» صراع آخر يكاد ينقل القصة الى مستوى المسرحية لكثرة حواره. ولكنه

حوار ضرورى نابع من طبيعة القصة. أنها قصة رجلين .. حارسين على جانبى الحدود، الحدود الجغرافية والقومية والتاريخية والفكرية والاخلاقية والاجتماعية، كل الحدود التى تتخيلها أنت، لان الكاتب لن يقول لك شيئا بطريقة مباشرة. انها على أية حال الحدود التى تفصل الانسان عن الانسان بغير منطق انسانى، والحارسان خلال مناقشة طويلة، وخلال ممارسة حلوة ساذجة بسيطة للمودة الانسانية يعبران الحدود، يرفضان الحدود، ويلتقيان لقاء انسانيا عذبا باهرا، ولكنهما يقتلان كذلك على الحدود لانهما متمردان على الحدود! وفى قصته «الاعرج» مسيرة إنسانية أخرى زاخرة بالمعاناة والمهانة والحنين الى الالفة والتعاطف والدفء ولقمة العيش.

والرؤيا الخاصة التى يقدمها سليمان فياض هى التعبير العميق عن المعاناة التى يعانيها الانسان فى نضاله ضد الخوف والمهانة والفاقة، فى نضاله من اجل السعادة والاستقرار. وسليمان فياض يعبر عن هذا بالحدث المباشر الدال تعبيرا ينبض دائما بالانفعال الفاجع النابع من الحدث نفسه ومن عشرات التفاصيل الصغيرة الذكية التى تسهم فى تغذية الحدث الرئيسى. وفى تقديرى ان سليمان فياض سينجح فى كتابة السيناريو لو أتيح له ذلك. فلديه موهبة كبرى فى التعبير بالصور، فى استنطاق الصورة بأعمق الدلالات. حبذا لو حاول تنمية هذه الموهبة بالدراسة والتجربة.

ما أجدر هذا الكاتب ان يتبوأ مكانه الجدير به بين طلائع كتاب القصة العربية القصيرة.

عندما يصبح الحزن فرحاً

(٥) فاروق منيب

منذ أسابيع بعيدة، تركت على مكتبى مجموعتيه القصصيتين، منتظرا ان اتفرغ لقراءتهما. ما كنت متعجلا، وما كنت شديد الحماس كذلك، لا عن اقلال لشأنه وشأن أدبه، وانما عن تصور أننى أعرفه واعرف أدبه حق المعرفة. ولقد عرفته حقا خلال قصص قديمة له. صدرت بها مجموعته الأولى، عرفته فنانا صادقا. وقدرت فيه موهبته. ولكنى أحسست بحاجتها الى الصقل. كنت أرى فيه أديبا خشنا فلاحا خشن المظهر، خشن الملامح، خشن التعبير. وكنت ابصر خلف هذه الخشونة كنوزا من الطيبة والرقة والانسانية، ما اجدرها ان تتألق فى أدبه لو اعتنى بلغته ومنهجه فى التعبير. هكذا كنت اتصور فى نفسى اننى اعرفه حق المعرفة، ولست فى حاجة الى مزيد.

وفى الأسبوع الماضى، عدت الى مجموعته الأولى أقرأ قصصها، وأجدد أفكارى ومشاعرى القديمة نحوها. ثم مددت يدى استكمل المسيرة بقراءة مجموعته الجديدة. وما أن انتهيت من قصتها الأولى حتى اصابنى اندهاش وانبهار. ما هذا؟ هذا كاتب لم أعرفه من قبل؟ هذا أديب جديد ما قرأت له من قبل؟ هذه رؤيا جديدة لم استشعرها من قبل؟! هذا قلم جديد. هل هذا هو الصديق القديم «فاروق منيب» صاحب المجموعة الأولى «الديك الاحمر»؟.. لا .. أين تلك المجموعة من هذه القصة التى يستهل بها مجموعته الجديدة «زائر الصباح» وواصلت مسيرتى فى شغف بالغ حتى نهاية المجموعة. واحسست بمدى تقصيرى فى حق هذا الاديب طيلة تلك الاسابيع الماضية التى تركت فيها قصصه تنتظر، حابساً نفسى فى اطار معرفة قديمة قاصرة له!

ان هذا الفلاح الخشن المظهر والتعبير قد استحال فى «زائر الصباح» شاعرا رقيقا يذوب رهافة وشفافية. فى بنائه الفنى الجديد تستشعر بياضا أسطوريا فى نقاوة اللبن الحليب، وفى معناه الانسانى الكبير كذلك! بل لعل اللبن الحليب ان يكون رمز هذه المجموعة القصصية ومعناها العميق. انه يرد على لسان بعض أبطالها هنا وهناك. ولكنه فى الحقيقة يعتبر عصارتها الحقيقية، ورؤياها الإنسانية الشاملة. إن اللبن الحليب هو لون هذه الحياة التى يعرضها فاروق منيب فى قصصه، وهو فلسفة هذه الحياة كذلك. إنه لغة الحوار الصامت بين الام والطفل، لغة الحنين الدافق بين الفرد الضائع والمجتمع الصحيح، لغة الشوق بين الانسان والمثل العليا، وهو لغة الامل والاخلاق والنقاوة والصفاء، لغة الصحة والسعادة والحلم وهو لغة مدينة الغد! اللبن الحليب هو المداد الذى كتبت به هذه المجموعة،

وهو الدم النابض فى شرايينها. وهو بشارتها للناس جميعا: الغذاء للاطفال، المودة بين البشر، الصفاء للقلوب والنقاوة للعقول، الابتسامة الناصعة والبهجة الشريفة للناس جميعا.

فى احدى قصصه يقول: «كل الناس لهم ألوان الا أنا. الوحيد الذى لا يرون له لونا، لانى لم أعبر عن نفسى بعد» الا أن هذا التعبير جاء فى «لحظة تعب» اسم قصة! وهو فى الحقيقة يعبر عن شوق ومسيرة الى الكمال. الا أن لونا واضحا خاصا قد أخذ يلون أدب فاروق منيب، ويعبر عن رؤياه وفلسفته. انه كما ذكرنا لون اللبن الحليب : الرمز الفنى والمعنى الانسانى على السواء.

فى مجموعته الاولى عبر فاروق منيب عن هذا الرمز وعن هذا المعنى، ولكن تعبيره كان جهيرا، كان زاعقا. عبر بالاحداث المباشرة عن افكاره ومعانيه المباشرة. اكثر من خمس عشرة قصة فى مجموعته الأولى تشير الى معانى النصاعة والمودة ومحبة الانسان وتفاؤل الأطفال. صورة عائلية تختنق بالجهامة، والغطرسة، يطل منها أطفال يتسمون. أم تبيع كل شئ وأعز شئ من أجل أن يتعلم ابنها. طفل خادم وطفل سيد يلتقيان ويتحابان عبر الحوائط الطبقية. حب يرتفع فوق صراع القديم والجديد. جنازة الاب تتحول الى مواصلة لطريق الحياة. الرجل الكهل الذى يتعلم ركوب الدراجة وحيدا فى الخلاء. وعشرات الصور والاحداث الاخرى. هناك دائما الطفل الذى يبتسم ويلعب ويتعلم ويحب. هناك دائما الانسان الذى يسخو ويساعد ويتطلع. هناك دائما النصاعة والنقاوة خلف مظاهر التقطيب والتعقيد.

أما المجموعة الثانية. فيزداد هذا اللبن الحليب صفاء ونقاء وشفافية ورقة. ليس ثمة اهتمام بالاحداث والوقائع والتفاصيل المرسومة المنطقية. وانما الاهتمام بالخلاصة الغنية للتجربة البشرية، بعصير العصير. وزبدته الرائقة.

انه ينتقل من مجال الاحداث الخارجية الى مجال أقرب الى الاحلام. ولكنه – ويا للعجب – أقرب الى الاحداث نفسها من التصوير المباشر للاحداث. وهذا هو الفن الاصيل! انه يصطنع فى كثير من الأحيان حوارا مع النخل، حوارا مع الاموات، حوارا مع الكلاب، حوارا مع المطلق والوهم وروح الانسان والمثل الاعلى، وهو فى هذا كله، أقرب ما يكون الى التعبير عن واقع التجربة البشرية. ما انفصل أبدا عن تجربة الواقع الحى ومعاناته، بل ازداد قربا منه وتعمقا فيه وتعبيرا عنه.

ما يقرب من ثمانى عشرة قصة تعبر عن رؤياه فى لغة ومنهج جديدين. أما اللغة فلا تكاد تربط جملها حروف العطف، وإنما تربط بينها التجربة الحارة، والمعاناة العميقة، فتصبح لغة نابضة تعبيرية، توحى اكثر مما تقول، أما المنهج فهو هذا الطابع الشعرى الذى

يصوغ أحداثه وأفكاره ومشاعره، ورؤياه عامة.

وفى هذه القصص الجديدة يحتدم الشوق البشرى الى المثل الاعلى الى العدالة، الى المودة والمحبة والصدق. قد نجد فيه بعض معانى «الديك الاحمر» ولكن على نحو جديد ومستوى جديد.

وقد يبرز هذا الشوق فى رحلة سخط عن قرية بحثا عن شاطئ آمن، أو فى صراع تاريخى بين أجراس مدرسة عتيقة وصفارة مصنع جديد، أو فى حنين طفل للتحرر من حظيرة الكلاب، أو فى زائر صباحى أسطورى يرف بالصدق والكمال وروح الانسان والمثل الاعلى، أو فى حزن يبلغ من العمق الى حد أن يتحول الى فرح وحب للعالم، أو فى زيارة خاطفة لبستان أسطورى شوقا الى السعادة والعدالة والامن أو فى حوار ساخر بين صورة البطل الحقيقى المتواضع البسيط، وصورة البطل الزائف الموهوم، أو فى دعوة مخلصة الى الصدق والحقيقة، أو فى امتحان عسير لمثقف ثرثار فى لقائه مع فلاح منتج، أو فى لحظة تعب، فى الصراع بين ثعبان الغواية وقلب الانسان، أو فى لحظة هروب من الرتابة والاستعباد والتكرار الممل الى جلسة فى مقهى وحلم غامض، أو فى زجاجة عطر فى نهاية رحلة حياة، أو فى أحضان أبوة حزينة أو فى بحث عن وجه أو فى غير ذلك من عشرات المواقف والاحداث والمعانى.

وفى هذه القصص جميعا نحس بالفنان المبشر بالمثل الاعلى، الذى يتعلق بكل ما هو أصيل وحقيقى وصادق، ويمقت الكذب والادعاء والغش والزيف والرتابة والخديعة، إن الطفولة الدائمة، إن الصدق والنصاعة والصفاء، إن لون اللبن الحليب، هى رؤياه وهى فلسفته وهى بشارته للناس جميعا.

هذا هو فاروق منيب فى مجموعته الجديدة. حقا. قد لا تتساوى جميعا قصصه فى مستوى التعبير وفى منهجه، فقد نجد بعض قصصه مثل «شقاوة» و«صندل جديد» و«الوجه الكبير» يغلب عليها طابع التعبير المباشر، وقد نجد قصصا أخرى يغلب عليها طابع الحلم والرمز والايحاء مثل «زائر الصباح» و«خيال» و«تفاحة» وقد نجد قصصا أخرى تعبر عن مزاج بين المنهجين مثل «الانسان والتمثال» و«جبال الذكريات» و«زجاجة عطر».

ولهذا فرغم ما تتسم به هذه المجموعة من نضج وموهبة، فانها — فى تقديرى — لاتزال تعبر عن بحث عن أسلوب للتعبير. ولكن ما هو هذا الاسلوب؟ هل هو المباشر أم غير المباشر. ليست هذه هى القضية! فما أكثر ما يقال عن ان التعبير غير المباشر افضل من التعبير المباشر، وان التعبير الشعرى الذاتى، أفضل من التعبير الموضوعى الخارجى. على أن التعبير فى الفن لا ينبغى ان يطرح على هذا النحو. ان القضية فى تقديرى هى أفضل تعبير

ملائم لهذه التجربة أو تلك، لهذه الرؤيا أو تلك. فقد نجد لغة تقريرية للغاية، تعبر بالاحداث الجافة الخشنة عن أعماق النفس البشرية، بما لا يقل أصالة عن لغة الشعر والانفعال والمعاناة الوجدانية. أليس هذا هو الدرس الذى يعلمنا إياه أدب كافكا وهيمنجواى؟.. القضية فى أساسها هى التعبير الملائم عن الرؤيا الخاصة، أيا كان أسلوب هذا التعبير، شعريا أو تقريريا، مباشرا أو غير مباشر.

وفى تقديرى أن فاروق منيب قد اقترب كثيرا من الاسلوب المعبر عن رؤياه الخاصة. ولكن هل هو الاسلوب الشعرى المغرق فى الرمز والإيحاء؟

فى تقديرى — وقد أكون مخطئا — أن هذا الاسلوب هو أسلوب طارئ مؤقت فى أدب فاروق منيب. انه أسلوب التعبير عن أزمة بحث عن تعبير، اسلوب التعبير عن عدم القدرة على التعبير الكامل الواضح!.. ان ما يشيع فى هذا الاسلوب من انفعال وعاطفة ولون شعرى، هو صدى لهذه الأزمة. ولهذا فأنا أحذره — ان كان لى هذا الحق — من أن يتمادى فيه، أو ان يعتبره أسلوبا نهائيا له. ليس معنى هذا كذلك أن يتخلى عنه. ان شيئا جديدا يتمخض فى تعبيره. ان تركيبا فنيا جديدا مازال يتكون فى أدبه. قد يكون شيئا بين «الديك الاحمر» و«زائر الصباح». وقد يكون شيئا آخر وان استمد أصوله منهما.

على انى واثق أن فاروق منيب قد دخل هذه المحنة البالغة، محنة الفن الاصيل، محنة البحث والاكتشاف، محنة الخلق والابداع. وكل ماأرجوه لفاروق منيب، ألا يغرق نفسه كثيرا فى الرمز والتجريد باسم التعبير غير المباشر. فالمهم أن يقول للناس شيئا، وأن يعبر عن هذا الشيء، بأصلح تعبير وأجمله.

تحية لهذا الاديب الموهوب وتمنياتى له فى مسيرته الفنية الشاقة.

عالم ليس لنا

غسان كنفانى

التقيت به فى الكويت، رئيسا لتحرير جريدة المحرر، ومفكرا ثوريا، فى وجهه وكلماته ومعانيه، صفاء وأمانة وعمق وجدية.

ناولنى كتابا له بعنوان «عالم ليس لنا»، فحسبته فى البداية، خواطر تحليلية حول قضية فلسطين، ثم لم ألبث أن وجدته مجموعة من القصص القصيرة. وقلت لنفسى : ستكون بغير شك حول فلسطين.

والحق أننى ماتحمست للكتاب قبل أن أقرأه، حماسا أدبيا فنيا، وانما تحمست له حماسا قوميا. فلقد حسبت أننى سأقرأ أفكار المناضل غسان كنفانى أكثر مما أتذوق فيه تجاربه الانسانية الحية. فهذا هو شأن أغلب الاعمال الادبية التى يكتبها هؤلاء الذين تستغرقهم قضايا النضال والفكر عامة.

وعندما جلست أخيرا لاقرأ هذه المجموعة القصصية، دهشت للوهلة الأولى عندما تبينت أنه لا أثر فيها لفلسطين، اللهم الا قصة وحيدة أخيرة. على أننى عندما رحت أتأمل المجموعة عن جديد، أدركت أنها وان لم تتحدث عن فلسطين حديثا مباشرا، فانها ابنة سنوات المحنة والتشرد والصمود، وانها ثمرة فنية غاية فى النضج والجودة، لهذه القضية العزيزة. وأدركت كذلك أن غسان كنفانى ليس مفكرا مناضلا فحسب، بل هو كذلك أديب كبير حقا، يضيف جديدا الى أدبنا العربى الجديد، لا بالموضوع الذى يعالجه فحسب، وانما بهذا المستوى الرفيع من الأداء والتعبير والصدق الذى يعالج به موضوعه.

خمس عشرة قصة، تدور حول أحداث شتى، ونماذج بشرية شتى، ولكنها تكاد جميعا، على تنوعها الشديد، تدور حول معنى واحد كبير هو البحث عن علاقة انسانية أصيلة.

وغسان كنفانى فى قصصه هذه، وفى رؤياه هذه، أبعد مايكون عن التعابير الخطابية، أو الموضوعات المباشرة، إنه يعبر دائما بالاحداث، بالوقائع، بالتوازى بين الاحداث والوقائع. وقد ترتفع تعابيره فى كثير من الاحيان الى رفيف الشعر، أو الى تجريد الفلسفة، ولكنه لايخرج أبدا عن اداة التعبير القصصى : الاحداث والوقائع والصور. بها يعبر، وينظم الشعر، ويبنى النظريات الفلسفية.

انه فنان على درجة عالية من الوعى بوسائله الفنية، ومضمون قصصه مضمون انسانى. ولكنه قد يخدم هذا المضمون الانسانى بوسائل وأدوات وأحداث وصور غير انسانية. بالسلب يعبر عن الايجاب. وبالضياع يعبر عن الاكتشاف وبمملكة الحيوان والجماد يعبر عن أعمق اعماق الانسان.

ان قصصه تزخر بالحيوانات، والأطفال، والمجانين وعناصر الطبيعة، والرجال والنساء، وهم جميعا على تنوعهم عطشى الى المحبة والحنان والانسانية. انهم أبطال قصصه. وبطولتهم تكمن فى هذا الشوق العارم الى علاقة بشرية. شوق عارم الى أمومة، الى تدى، الى حضن، الى دفء، الى جدران منزل، الى ذكرى، الى وطن، الى حرية، الى بندقية، الى معركة عادلة.

ومن هذا الشوق نحس بتجربة فلسطين، المحنة، المنفى، التشرد، المعركة، المصير، الحنين الى الدار، لا نحس بها احساسا زاعقا، لانحس بها وصفا مباشرا وانما نحس بها عصير تجربة، وخلاصة معاناة، نحس بها رمزا انسانيا شاملا. وهذا ما يجعل هذه المجموعة القصصية على جانب كبير من النضج الفنى. دون ان تخل بالتزامها الفكرى، ودون ان يكون هذا الالتزام الفكرى حدا لنضجها الفنى. إن الالتزام ليس التزاما بموضوع محدد، وانما هو التزام بمضمون عام تتم معالجته، بمختلف الموضوعات والوسائل والاساليب.

وهذا ما حققته هذه المجموعة القصصية أفضل تحقيق.

فالقصص قد تتراوح بين الرمز المجرد البعيد، وبين معالجة الموضوع المباشر، وعبر هذا المدى الواسع لاتخرج القصص ابدا عن حدود الالتزام بمضمون انسانى محدد.

وقد نجد هذا التناول الرمزى فى قصة «جدران من الحديد» التى تصور لنا محنة طائر صغير «حسون» يعانى من قفصه الحديدى بعد أن كان يتمتع بالانطلاق والحرية، والحسون لا يستسلم للقفص، وانما يقاوم القيد مقاومة متصلة، انه لا يتوقف عن الحركة، عن التعرف على القيد، عن محاولة التخلص منه، ولا تتوقف حركته الا حين يلفظ أنفاسه الاخيرة.

وقد نجد هذا التناول اقل رمزية فى قصة «رأس الاسد الحجرى». ففى هذه القصة يعبر تعبيرا بالغ الروعة عن محبة الدار، لعلها من انضج ماكتب فى الأدب العربى المعاصر حول هذا المعنى. فرغم الفقر والديون المتراكبة يرفض أصحاب الدار العتيقة أن يقوموا ببيعها. انهم يتمسكون بها تمسكا يرتفع الى مستوى التقديس. وتفيض صفحات القصة بوصف تفصيلى دقيق غاية فى الدقة، لعناصر الدار المادية. ولكنه وصف يقطر حرارة

وعذوبة، لا نحس به أنه مجرد وصف، بل نحس به احداثا وتاريخا حيا. ونستشعر ان الدار بالرائحة التى تفوح منها، بنوافذها بجدرانها بأشجارها ليست مجرد دار مملوكة، بل هى أرض للسماحة والسخاء والكرم واللقاء البشرى الأصيل.

انها الدار العربية الأصيلة على أفنانها تزقزق العصافير وتورق الفضائل، شجرها ينمو وياسمينها يزدهر، وأسدها الحجرى يثرثر بالماء الساقط فى البركة، وباحتها ملتقى للمحبين والاصدقاء.

هذا المعنى الكبير للدار، هذا التمسك الحميم به، هو رمز بغير شك لتجربة الوطن السليب، وهو غذاء لهذا الاحساس المر بالغربة عنه.

على أننا قد نجد تعبير مباشرا عن واقع النضال العربى دفاعا عن الوطن فى قصة «العروس». ورغم هذا الموضوع المباشر، فان غسان كنفانى لايعالجه معالجة تقريرية مباشرة، ولا يتناوله بطريقة خطابية زاعقة. وانما يعرض له خلال قصة ذاتية غاية فى الطرافة والعمق والانسانية. انها قصة رجل طويل جدا من قرية «شعب»، كان يشارك دائما فى المعارك دون ان يقدر – لفقره – على امتلاك سلاح. فكان دائما يستعير السلاح قبل أن يذهب الى المعركة. وكان يعود به دائما ليرده الى صاحبه. وفى احدى المعارك استطاع ان يزحف الى خنادق الصهاينة وأن يغتصب بندقية من أحد قتلاهم ويعود بها. وكانت بندقية نادرة. الا أن القيادة أخذت منه البندقية لتفحصها، ثم لتردها له بعد يومين. ولكن البندقية لم تعد له بعد ذلك. ويدور باحثا عن بندقيته الضائعة فى كل مكان، وقد كاد أن يختلط عقله. وخلال هذا البحث عن البندقية، تدور من حولنا المعارك بطريقة لا نكاد نحس بها، وتتألق من حولنا بطولات النضال وفضائله وأشكال الفداء بطريقة، لا نكاد نحس بها كذلك. وهكذا يصبح البحث عن البندقية بعدا ذاتيا خالصا يعمق احساسنا بالأبعاد الموضوعية للواقع.

على أن هناك مجموعة أخرى من القصص لا تتحدث عن تجربة فلسطين بالرمز أو بالموضوع المباشر، الا أننا نحس أنها ثمرة حية لتجربة التشرد والنضال والاصرار والصمود. فقصة «كفر المنجم» قصة غريبة يختلط فيها الواقع بالحلم والحقيقة بالاسطورة، وهى تعبر عن حالة من حالات الزهق والضيق التى تفرز أحلام يقظة مخدرة. والقصة تصور رحلة وهمية الى مدينة الذهب بحثا عن معجزة هذا الذهب حلا لمأساة الزهق والضياع. ولا ينتهى حلم الذهب الا بمزيد من الزهق والضياع. أما قصة «ذراعه وكفه وأصابعه» فلوحة أخرى من لوحات نضال الانسان من اجل توكيد ذاته، من أجل أن يكون له نصيب من الحنان والمحبة. وفى القصة تواز نادر بين مشاعر الانسان ومشاعر الحيوان. وفيها كذلك

صورة غاية فى الخصوبة والعمق لقط صغير يبحث فى بطن قط كبير ذكر عن ثدى يمتص منه الحليب والامومة، ويستسلم القط الذكر لمخالب القط الصغير وهى تفتح فى لحمه مسارب من الدم يرضعها الصغير فى شهية. وفى قصة «المنزلق» وهى من أجمل وأعمق قصص هذه المجموعة، نجد مدرسا يتهيب لقاء تلاميذه لاول مرة، ولا يعرف ماذا يقدم لهم، ماذا يعلمهم، وسرعان ما يتقدم طفل صغير بحكاية عن أبيه: إنه اسكافى يصلح الاحذية للناس. أضاع احدى عينيه تفانيا فى عمله، ولم يكن يعمل فى دكان وانما كان يعمل فى صندوق فى حدود قصر رجل غنى. واضطر الاسكافى أن يقضى عدة أيام داخل صندوق لينجز بعض الاعمال المتراكمة. وفى هذه الأثناء كان الرجل الغنى يجلس فى شرفته يأكل الموز والبرتقال واللوز والجوز ويلقى بقشورها على الصندوق، وغطت هذه القشور كل الصندوق فلم يستطع الإسكافى الخروج منه، ولم يستطع أحد العثور على الصندوق. ومات الاسكافى.

وأعجب المدرس بقصة التلميذ الصغير واعتبره عبقريا وأخذه الى مدير المدرسة ليحكى له الحكاية فحكاها التلميذ على نحو مختلف، قائلا ان الرجل الغنى أرسل الى ابيه الاسكافى كل ما لديه من احذية مما أدى الى اختناق أبيه تحتها. ولم يجد المدير فى قصة التلميذ ما يبشر بنجابة أو عبقرية كما يزعم المدرس. ووجد المدرس نفسه يدافع عن التلميذ وعن قصته، مؤكدا انه يعرف والده وأنه أصلح حذاءه عنده، بل يكمل قصة موته على نحو مختلف قائلا انه مات لأنه ذات يوم دق أصابعه دون أن يشعر بين السندان وبين حذاء كان يصلحه، ولم يحاول أحد مساعدته فمات.

وهكذا التصق المدرس بتلميذه الصغير، بل أصبح يتعلم منه، ويتبنى قصته ويطورها. وأصبحت رؤياهما واحدة!

وفى قصة «علبة زجاج واحدة» تصوير لما تعانيه المرأة فى مجتمع السوق والفاقة والاستغلال من ابتذال ومهانة. وفى قصة «عشرة امتار فقط» تصوير فاجع للاحساس بالغربة، والضياع، وسخرية بالمظاهر المادية للحضارة عندما تستخدم استخداما شكليا قاصرا قد يتنافى مع انسانية الانسان. ان السيارة مثلا تستطيع ان تنقل الانسان الى أبعد الامكنة، ولكنها لاتستطيع أن تقرب الانسان من انسانيته، أو على حد تعبير غسان كنفانى فى قصته هذه : «شئ مضحك أن يضع الانسان نفسه فى سيارة، مستفيدا من الحضارة، ثم تبقى المسافة بينه وبين انسانيته معطلة تماما».

وفى قصة «الشاطئ» تجربة غريبة فريدة لامرأة تأتى الى الكنيسة للمشاركة فى احتفال بعرس، ولكنها تأتى متأخرة بضعة دقائق ويفوتها العرس، رغم انه عرس العمر. فلقد

سافرت ابنتها الى البرازيل منذ سنوات وتزوجت هناك فلم تشاهد عرسها. ثم عرفت مصادفة أن صديقة لابنتها ستتزوج اليوم فجاءت لتعوض بالمشاركة فيه عن عرس ابنتها ولكن هذا العرس يفوتها كذلك . فلقد تأخرت عشر دقائق.. وعلى بعد خطوات من المرأة راحت قطة بيضاء تحاول أن تقفز فوق بركة من المياه، لتصل الى جانبها الآخر، ولكنها تسقط فى الماء دون ان تلحق بهذا الجانب ثم تأخذ فى مقاومة الغرق بصخب وجنون.

والقصة تعبير فاجع عن ضياع ووحدة وعجز عن بلوغ الهدف بسبب التأخر عن المبادرة بالفعل، أو المغامرة بالفعل المتعجل غير المحسوب.

وما أكثر القصص التى أحب أن أقدمها من هذه المجموعة، ولكن حسبى ما قدمت من نماذج. وما قدمته منها لا يغنى بحال عن الاستمتاع بقراءتها وتذوق ما تفيض به من حرارة وجمال وايقاع صادق، وما تلهمه من قيم فنية وانسانية معا.

ان غسان كنفانى يقول لنا فى هذه المجموعة القصصية: ما أشد خشونة العلاقات البشرية، ما أشد جفاف الحياة، ما أشد غربة الانسان. ما أشد حاجته الى الدفء والمحبة والاستقرار والعدالة. ما أشد حاجة الانسان الى الانسان..

وغسان كنفانى يقول لنا هذا بالقصة وحدها، بالاحداث والوقائع والصور كما ذكرت، ولكنه كذلك يعبر بالتوازى بين الأحداث كما رأينا فى قصة «الشاطىء» وغيرها من القصص. وفضلا عن هذا فانه يمتلك ناصية التعبير اللغوى مستخدما جمالياته فى غير ثرثرة ولا فضول. بل لعله يطوع اللغة فى كثير من الاحيان للتعبير عن أعمق أسرار النفس بأبسط الكلمات وأقصر الجمل. وبرغم الطابع الفاجع لهذا العالم الذى نتحرك معه فيه، فإنه عالم لا ينقصه المرح والفكاهة الحلوة، والسخرية العذبة، والتفاؤل الجاد فى غير افتعال أو تصنع. إنه بهذا العالم الذى يرفضه، هذا «العالم الذى ليس لنا» يبشر بعالم كله لنا، تتحقق فيه للحضارة الإنسانية إنسانيتها.

تحية لهذا الاديب الذى يضيف بمجموعته القصصية هذه، صفحات جديدة مشرقة الى أدبنا العربى المعاصر.

١٢ قصة من حلب

وقفت قراءتى للقصة السورية منذ سنوات عند مجموعة من القصص الاجتماعى الزاعق لشوقى بغدادى، ومجموعة من القصص الوصفى للدكتور عبد السلام العجيلى، ورواية تقدمية لحنا مينا.

ولهذا رحت أسأل نفسى : أين تقف القصة السورية اليوم من أدبنا العربى المعاصر؟

وهكذا بدأت رحلتى الى القصة السورية. والرحلة الى القصة رحلة ممتعة دائما. انها رحلة فى المكان، ورحلة فى الزمان، ولقاء بين الانسان والانسان. وهى رحلة لغة، ورحلة تعبير، ورحلة عاطفة، ورحلة فكر. وهى فى واقع ثقافتنا العربية، لقاء قومى، فضلا عن أنه لقاء فنى وأدبى، واللقاء القومى فى الثقافة ليس أقل خطرا من اللقاء القومى فى السياسة والاقتصاد. إنه تعميق للوجدان، وتعميم للتجارب، وتوحيد للنبض القومى.

على أن رحلتى الى القصة السورية، رحلة بغير تخطيط، وهى رحلة لاتزال فى بدايتها، لم تستكمل مراحلها بعد، ولم تجمع نتائجها. ولهذا لا أملك اليوم أجابة عن هذا السؤال الكبير: أين تقف القصة السورية؟، بل لعلى لا أملك اجابة كذلك عن القصة العربية المعاصرة عامة. ولهذا حسبى مؤقتا أن أقدم ما أحصل عليه فى طريق رحلتى من أفكار وتجارب. وفى هذه المرة أبدأ بمجموعة قصصية قد تصلح مدخلا للحديث عن القصة السورية، وهى مجموعة بعنوان «١٢ قصة من حلب» تشترك فيها أديبة واحدة هى رينة عبودى مع احد عشر أديبا آخرين.

وهذه المجموعة قد لا تصور القصة المعاصرة فى حلب، بقدر ما تصور اتجاهاتها المختلفة عامة. ولهذا يمكن أن تقسم أربعة أقسام: الاول يقدم نماذج للقصة فى شكلها الكلاسيكى القديم، ويمثله ثلاثة أدباء كبار هم شكيب الجابرى ومظفر سلطان وخليل هنداوى. ويعتبر شكيب الجابرى من رواد القصة الاوائل فى سوريا عامة. أما قصته فى هذه المجموعة فعنوانها «هكذا سنقاتلكم فى فلسطين» وتصور معركة فى جنيف بين شاب عربى وشاب صهيونى، تنتهى بانتصار ساحق للعربى. وتكاد القصة أن تكون تقريرا لواقعة حدثت فعلا. وان اتخذت كذلك سمة القصة الرمزية للمعركة الدائرة فى وطننا العربى ضد الاحتلال الاسرائيلى لفلسطين.

أما قصة مظفر سلطان فعنوانها «فى انتظار المصير»، وهى تصور احدى ذكرياته عندما كان طالبا فى القاهرة، ويسكن فى غرفة متواضعة فوق سطح احدى البنايات الشاهقة

وترسم القصة حياة سكان السطح، ثم تركز الضوء على أختين هرمتين تعيشان معا فى غرفة من غرف السطح تصاب احداهما اصابة تقضى عليها. وتخلف وراءها اختها فى ذعر ووحدة وفراغ.

أما القصة الثالثة لخليل هنداوى فعنوانها «دمعة صلاح الدين» وتصور أمّا من الافرنج فقدت ابنها فالتجأت الى صلاح الدين ليستعيد لها ابنها، ويحقق صلاح الدين رغبتها، ويترك لها الخيار فى أن تعود الى أهلها. إلا أنها تفضل البقاء حيث يكون العدل والانسانية. ويترعرع ابنها بعد ذلك ويصبح أحد المجاهدين.

وتتسم هذه القصص الثلاث بالجزالة اللغوية والرونق التعبيرى وتصوير الاحداث والشخصيات من الخارج تصويرا مباشرا. ولهذا تشكل هذه القصص الثلاث وحدة واحدة، وتعبر فى تقديرى عن مرحلة كلاسيكية فى كتابة القصة الحلبية.

وفى المجموعة نمط آخر من القصص، لا يعتمد – كالنمط السابق – على جزالة التعبير أساسا وانما يعتمد على طرافة الحدث، وغرابته. وذلك مثل قصة «خراب البيوت» لصلاح محيى الدين، وقصة «حامل الاختام» لعبد الرحمن البيك وقصة «أربعة من الريف» لعلى بدور. وقصة «خراب البيوت» تصور نموذجا طريفا لاحد كبار التجار هو الحاج عبد الله، الذى يحسن البيع والشراء، كما يحسن قص الحكايات واختراعها. وماأكثر ما اخترع خياله من قصص لترويج بضاعته. ومن بين هذه القصص قصة عن خاتم زعم انه يجلب النحس لكل من يملكه. وبفضل هذه القصة المخترعة، ارتفع سعر الخاتم، والغريب انه ما تكاد تنتقل ملكية الخاتم الى احد حتى يصاب بسوء. وهكذا يمضى الخاتم بالشر من مالك الى آخر، حتى يتسبب فى هلاك الحاج عبد الله نفسه صانع القصة!

وفى المجموعة نمط ثالث من القصص، يغلب عليها الطابعان الرمزى والشعرى، سواء فى لغة التعبير، او بناء القصة وموضوعها، ومن الامثلة على ذلك قصة «مضض» لرينة عبودى وقصة «صليب القاع» لعدنان الداعوق. وقصة رينة عبودى تكاد تكون مسرحية وان اقتصر الحوار فيها على طرف واحد، أما الطرف الآخر فصمت وفراغ وخواء. والقصة تعبر بلغة شعرية عن لحظة فراق، عن تجربة حب فاشلة، إلا انها لا تنقل من هذه التجربة، الا انفعالها أساسا، مما يجعلها أقرب الى مونولوج مسرحى شعرى. وهى فى تقديرى لا تقدم من الناحية القصصية شيئا جديدا. أما قصة عدنان الداعوق فهى أقرب الى القصة من قصة رينة عبودى. وهى تعبر بالحدث الشفاف الاسطورى عن نصاعة الحب ونقائه، وعن أن الانانية هى أخطر أعداء هذه النصاعة وهذا النقاء، على أن هذا النمط من القصص تغلب فيه الحذلقة الثقافية على التجربة الحية!

على أن المجموعة تحتوى على نمط رابع من القصص لعله انضجها جميعا. ويمثل هذا النمط قصة «الحقيقة وراء الضباب» لفاضل السباعى، وقصة «فى صباح ماطر» لجورج سالم، وقصة «عود النعنع» لفاتح المدرس، وقصة «رحلة على حصان الخشب» لوليد اخلاصى. القصة الاولى تصور مأساة فتاة فقيرة تتزوج كرها بعجوز صاحب طاحون، فتقع فى حب عامل عنده يذكرها بحبيبها الذى حرمت الزواج منه. وذات يوم تفاجأ بقدمى زوجها تقتربان وهى فى أحضان عشيقها العامل، وتعتقد أن زوجها قد شاهدهما، فتصرخ وتتهم العشيق بأنه يهم أن يسرق الكردان من رقبتها. وبهذا يقدم الى المحاكمة. والقصة بعرضها فاضل السباعى من زوايا متعددة، يعرضها خلال التحقيق معها، وخلال التحقيق مع عشيقها، وخلال تأملاتهما الباطنية، يقدمها بأكثر من زاوية، وبأكثر من وجهة نظر، ويعمق بهذا ما فى مأساتها من تناقض فى الملابسات والمشاعر، والقصة بارعة للغاية، تكشف عن موهبة قصصية أصيلة.

أما القصة الثانية فانها تصور خلال عينى طفل ذاهب الى مدرسته ما يعانيه الانسان الفقير العاجز من امتهان ومذلة، لا فرق بينه وبين أى كلب من كلاب الطريق الضالة.

أما القصة الثالثة فمن أكثر قصص المجموعة قدرة على التعبير عن المشاعر الداخلية البسيطة فى امتزاج مع الاجواء والملابسات الخارجية. وهى تصور رحلة فتاة فقيرة صغيرة من أجل الحصول على عود نعناع من الضفة الاخرى من النهر. ان أمها مريضة. ولا علاج لها إلا عود النعناع بعد أن حرمت من حبة الكينين. وهى ليس لها سوى هذه الأم بعد أن مات أبوها، ولهذا فهى تمضى تبحث فى اصرار عن اعواد النعناع، وتخوض فى النهر، ثم تغوص وتمضى حتى تكاد تمسك بعود النعناع، ولكنها تغوص وتغوص ولا تعود أبدا؟! والقصة مكتوبة بروح الطفولة، بصورها وأحاسيسها ورؤاها. وهى من أعنف وأعذب القصص فى أدبنا المعاصر.

أما القصة الرابعة فتدور حول مائدة قمار. شاب فقير يقامر بثمن قرط فتاته، من أجل ان يحقق آماله وآمالها فى بيت ودفء وسعادة، لو ربح. ولكنه لا يربح. وتطلب منه مالكة البيت العجوز بعد أن خسر كل شئ أن يقامر بنفسه، بجسده لها، يوما، ثم شهرا، ثم عاما، ثم مدى الحياة. ويخسر كل شئ، جسده، عمره، حريته. ولكن العجوز المنتصرة تقتلها الفرحة فتموت. فهل تحرر هو؟!

والقصة مكتوبة بلغة وحوار ومونولوج داخلى غاية فى الرهافة والذكاء والحيوية. وكاتبها وليد اخلاصى يملك موهبة أصيلة فى التعبير وله مجموعة قصصية خاصة به أرجو أن أعرض لها مستقبلا.

على أننى أحب أن أعقب بكلمة سريعة على المجموعة التى عرضت لها، انها كما رأينا مجموعة متنوعة الاتجاهات وبرغم ما يميز بعض قصصها من موهبة فى التعبير وانسانية فى المضمون، إلا اننى ما أحسست فيها بشىء من حلب الشهباء. قد أكون أحسست بمذاق شعبى عام فى قصة «عود النعناع» لفاتح المدرس، أو فى «الحقيقة وراء الضباب» لفاضل السباعى، الا أن هذه المجموعة القصصية التى تمثل الاتجاهات الادبية فى حلب لم تقدم لى فى مجموعها صورة نابضة عن حلب، لا فى مذاق الحوار، ولا فى حركة الاحداث أو بناء الشخصيات. ان أغلبها يتسم بالتجريد سواء فى التعبير اللغوى، او فى رسم الشخصيات والاحداث. ولا أدرى لماذا لم تضم هذه المجموعة قصة «لأديب نحوى» ؟ ان مجموعته المسماة «حتى يبقى العشب أخضر» التى تكاد تقتصر على مقاومة الانفصال الحلبية – رغم موضوعها الخاص أكثر نبضا وحرارة وتعبيرا عن الحياة – من أغلب قصص هذه المجموعة.

ومهما يكن من أمر، فان هذه المجموعة من القصص الحلبية، تقدم وجها مشرقا للقصة السورية عامة، بل لعل القصص الأربع الأخيرة التى أشرنا إليها، تعد من انضج القصص فى أدبنا العربى المعاصر.

هدوء «خيوط النور» و ضجة «أزمة كاتب» و قصص أخرى ..

أمامي أكداس من الاعمال الفنية الجديدة، روايات وقصص وأشعار ومسرحيات. وكم أحب أن أقول كلمة أو كلمتين لاصحابها. فما أكثر ما نحمل لهم من ديون فنية. ان كل عمل فنى مهما كان، هو جهد من أجل خلق شئ جميل، من أجل اضافة شئ جديد الى الحياة. وما أحق الأديب والفنان بكلمة شكر على الاقل لعملهما، ان لم تكن كلمة تقدير وتقييم نقدى لها.

وما أكثر ما أحس بالتقصير إزاء هؤلاء الادباء والفنانين وخاصة الناشئين منهم، عندما يجرفنا تيار الحياة الى موضوعات بعيدة عن اعمالهم. على أنى أحرص دائما على أن أعود بين الفينة والفينة لأقول كلمة الشكر أو التقدير ما أمكن، لهؤلاء الذين تكبدوا واضافوا الجديد الجميل الى حياتنا.

وسأحاول هذه المرة أن أعرض لبعض المجاميع القصصية لطائفة من الادباء الذين تختلف مستوياتهم الادبية، بل ينتسبون كذلك الى أجيال مختلفة.

وسأبدأ بواحد من كهول كتاب القصة فى مصر هو محمد عبد الحليم عبد الله. فمنذ أسابيع قليلة صدرت آخر مجموعة قصصية له بعنوان «خيوط النور».

ومحمد عبد الحليم عبد الله من أوفر أدبائنا انتاجا وأوفاهم حرصا على وقار التعبير، ومن اكثرهم انتشارا ورواجا كذلك. وهو صاحب اتجاه مستقر فى القصة القصيرة. لعله ينمو ويتشعب ويزداد خصوبة. إلا انه اتجاه محدد المعالم، متماسك البنيان. وقد نطلق عليه الاتجاه الرومانطيقى. الا ان اطلاق التسمية لا يدل وحده على حقيقة الشئ، فقد يقصر دون هذه الحقيقة، فى كثير من الاحيان. وما أكثر السمات التى يتسم بها أدب محمد عبد الحليم عبد الله، أننا نجد فيه محاولات صادقة يجس بها حركة القلب البشرى، ويتعرف على لغته العميقة، كما نجد حرصا على استخلاص الدعوات الاخلاقية الواضحة التى تكاد تكون شعارا جهيرا أخيرا لبعض قصصه. وقد لا تكون الدعوة دعوة اخلاقية بل حكمة مستخلصة من تجارب الحياة، يعبر عنها لا بالكلمات ولكن بالمقابلات الذكية بين الاحداث كما نجد كذلك محاولات جادة للتعبير عن معركة وطنية ضد محتل، أو معركة اجتماعية ضد خرافة، أو معركة نفسية ضد نزوة طارئة، أو معركة فكرية ضد قيمة بالية أو حكم سطحى. ولهذا فرغم الطابع العاطفى العام لقصصه فانها جميعا يغلب عليها كذلك

الطابع الايجابي. ان الانسان في قصصه يسعى دائما للتخلص من قيوده، لتخطى عقبات طريقه، ومعوقات حياته، انه يتطلع دائما الى الجديد، الى الخير، الى العمل، الى الربيع، الى الفضيلة، الى الشرف. وهو لا يتطلع فحسب، بل يجهد ويعانى من أجل هذه المثل العليا.

وفى هذه المجموعة القصصية نتبين هذه الانحاء المتنوعة من التجارب والمعارك والمحاولات. فى قصة «الوديعة» أولى قصص المجموعة نجد هذه الام التى مات عنها زوجها وهى فى عنفوان شبابها، فتأبى الا أن تنقطع لتربية ابنها. حتى إذا استوى عوده، جاءها ذات يوم وفى يمينه شريكة أخرى لحياته. ماذا تفعل، إنها تستسلم لبعض الحزن، ولكن سرعان ما ترتفع على حزنها وتبدأ حياة جديدة فى دار لحضانة الاطفال. وفى قصته «خيوط النور» نجد صراعا بين طبيب يونانى زائف فى قرية وبين طبيب جديد، هو ابن القرية، وثمرة جهاد ابنائها، يعود اليها حاملا العلم والحقيقة، ليقشع بها الخرافة والزيف. وفى قصته «الشارع الخالى» نتابع خطا رجل يسير فى ظلمات الحرب والغارات وأهوالها وهو عائد الى بيته. وفى قلب الظلام والهول يلتقى على الارض بمولود مازال فى لفافته. ثم ما يلبث ان يتبين كلبا متوحشا يكاد يلتهم الطفل. وتدور معركة من أجل الطفل، من أجل الانسان، من أجل الحياة، هى فى الحقيقة رمز للحرب الشاملة الدائرة. وينتصر الرجل للطفل، وينتصر لابنه الذى تركه فى بيته وعاد اليه، وينتصر كذلك لكل طفل. وفى قصته «السلوان» يكاد يتورط موظف كبير متزوج فى حب فتاة فى سن ابنته تعمل معه. ولكنه سرعان ما يفطم نفسه عن هذا الحب الطارئ، فى الوقت الذى كان طفل ضغير له يعانى تجربة الفطام كذلك عن لبن أمه. وفى قصة «الحصن الكبير» صورة جميلة لليوم الاول لذهاب الطفل الى المدرسة. عندما يصبح الحلم حقيقة. ان الطفل يصارع بمختلف الوسائل، الدموع والدهاء العذب، والعناد والتشبث بالجدة حتى لا يذهب. وأخيرا لا يجد مفرا من الاستسلام. ويلج باب الحياة الجديدة من باب المدرسة، وفى قصة «جاء الربيع» يمتزج انتصار الطبيعة بانتصار الانسان. وفى قصة «لحظات الوداع» تعبث زوجة وحيدة فى سفينة برجلين يسعيان لإغوائها. إنها تنتصر عليهما – بذكاء وعذوبة وتبعث برسالة الى زوجها تكرر له فيها ما قاله صديق لهما ذات يوم – من أن «الشرف الحقيقى هو أن نحافظ على الشئ ونحن قادرون على تبديده تمام القدرة دون أن يرانا أحد».

هذه هى بعض نماذج من قصص هذه المجموعة. انها تزخر بالدعوة الى الفضائل الانسانية، المحبة، والخير والشرف والطيبة. وهى تقطر أحاسيس انسانية بالغة الرهافة فى كثير من الاحيان وتكاد تصدر جميعا من قلب شاعر وأب. وهذه القصص قد لا تقدم – من حيث البناء الفنى – منهجا جديدا أو صياغة مبتكرة. انها تبنى أحداثها بطريقة مباشرة. انها

لا تغوص كثيرا فى أعماق النفس ولا تنطلق بعيدا فى آفاق التأمل الفكرى. وانما تتحرك حركة هادئة وقورة على أرض التجربة البشرية. وقد تبدو عملية البناء الفنى واضحة فى بعض الاحيان، فى هذه المقابلات التى يقيمها داخل قصصه بين أحداث معينة للتأكيد على معنى من المعانى، وقد تجهر فلسفته الاخلاقية وتبرز فى بعض الشعارات الطيبة التى يختتم بها بعض قصصه، الا انه رغم هذا كله، فان قصصه بشكل عام تتميز الى جانب فضائلها الانسانية، بفضائل فنية هى التوازن والنصاعة ورونق التعبير وجماله وسلامته سواء فى لغة السرد أو لغة الحوار، أو لغة التصوير.

وفى هذه القصص نكاد نحس بخطوات جديدة لمحمد عبد الحليم عبد الله تتدافع وتنشط من بعيد للمشاركة فى ارساء القيم الجديدة لمجتمعنا الجديد. إن الارتفاع بالطابع الايجابى فى حركة الاحداث وشخصياتها، من المستويين الأخلاقى والعاطفى، الى المستوى الاجتماعى هو الافق الجديد الذى يستشرفه محمد عبد الحليم عبد الله.

وننتقل من محمد عبد الحليم عبد الله فى مجموعة «خيوط النور» الى ابراهيم عبد الحليم فى مجموعة «أزمة كاتب». وهو فى الحقيقة انتقال حاد مرهق. انه انتقال من الهدوء الى الضجة، من الاتزان الى التوتر، من الايجابية الأخلاقية الى الايجابية الاجتماعية، من الوقار العاطفى الى التمرد والثورة.

والحقيقة ان أدب إبراهيم عبد الحليم يمثل مشكلة:

ان كتابات ابراهيم عبد الحليم كطلقات المدافع الرشاشة، اندفاعا وعنفا وحرارة، هى دائما كلمات بالغة الوعى بقضايا المجتمع، بالغة الاحساس بالمسئولية المباشرة ازاء الشعب، ازاء العمال والفلاحين، ازاء قضايا النضال الوطنى والتقدم الاجتماعى. وهى دائما كذلك صارخة، صاخبة، زاعقة. انها دائما كتابات تدعو الى فعل، الى حركة، الى موقف.

وكتابات ابراهيم عبد الحليم تفيض بالمعنى الثورى، تعلن الموقف الثورى، تحض وتحرض. تصوغ الصورة الشعبية الدامية، المتوفزة المتحفزة، وتبنى التعبير الانسانى الحاد الفاجع. انها تذوب كالدموع، أو تتألق كالضحكات، او تدب ككتائب الفدائيين، أو تصرخ كطعنة السونكى فى جسد العدو الغادر، انها دائما محمومة. ما قرأتها الا احسست أننى ألهث. عيناى تجريان وراءها، قلبى يزداد نبضا، قدماى لا تقويان على الانتظار.

وبرغم هذا كله، وقد يكون لهذا كله، فان كتابات ابراهيم عبد الحليم تواجهنى دائما بمشكلة، اننى أحس انه يقبض بكلتا يديه على مضمون انسانى غاية فى الشرف والجدية. ولكنه مضمون متمرد على الشكل الفنى. شكله هو معناه. مبناه هو دلالته.

حرارته هي فنيته. فنيته هي انفعاله الصادق. هل هذا كلام مقبول في مصطلح الفن؟ انها مشكلة! أقول لنفسي أحيانا: لعله يكتب نوعا جديدا من الاشكال الفنية. والفن لا يعرف الشكل الواحد، ولا الشكل المحدد. ولكن كل شكل، أى شكل، هو حدود وملامح. وكثير مما يكتبه ابراهيم عبد الحليم يتعذر عليك أن تجد له حدودا وملامح.

وأقول لنفسي أحيانا أخرى: انه يكتب المقال الادبى، لا القصة الفنية. المقال الادبى بالمعنى الفنى للكلمة.

على أن ما يكتبه إبراهيم عبد الحليم شئ وسط بين المقالة الادبية، وبين القصة القصيرة بالمعنى الفنى، بأى معنى فنى. ولكنى اشهد انه فى بعض الاحيان يكون اقرب الى المقالة الادبية، وأشهد كذلك انه فى احيان أخرى يكون اقرب الى القصة القصيرة، بل يكتب القصة القصيرة الجيدة كذلك، بحدودها وملامحها الفنية.

ومنذ أشهر قلائل قرأت له «الحب الأول». وهى عمل روائى يعتبر امتدادا «لأيام الطفولة» التى صدرت عام ١٩٥٥ . و«الحب الأول» تصور تقريبا مرحلة الخروج من الطفولة الى المراهقة، مرحلة التعرف على معانى الحب والعمل والآخرين. وتنقسم الى قسمين كبيرين : الأول باسم «ايام الربيع» يعبر عن قصة حبه الاول. ولكنها فى الحقيقة تعبير عن كل شيء فى حياته فى هذه المرحلة. وهذا أمر طبيعى، فمن الحب تتفتح كل أسرار الحياة فى هذه السن. انها فى الحقيقة مرحلة البحث عن معنى أكثر منها مرحلة بحث عن حب، انها رحلة بحث عن موضوع مقدس يكرس له حياته كلها. وتكاد تصبح الطبيعة هى هذا الموضوع، هى حبه الكبير الجاد بعد أن صدم فى حبه الصغير. ولكن ابراهيم عبد الحليم لا يقف بنا عند هذه الحدود الضيقة. إنه يندفع كالإعصار خلال مئات الاحداث والمشاعر والافكار والملاحظات، يطلقها مدفعه الرشاش فى عنف وحرارة، وقد يجمعها خيط واحد هو خيط الحب، ولكن ما اكثر ما تشتتها عشرات الخيوط الاخرى العائلية والفكرية والمدرسية. اما القسم الثانى من «الحب الأول» فهو «أرض الوطن» وهذا القسم أشد تماسكا من الناحية الفنية من القسم الأول. وهو فى الحقيقة بمثابة رحلة الى قلب المجتمع، كان القسم الاول رحلة داخل النفس، داخل الوجدان، انتهت بالطبيعة، وهى صفحة أخرى من صفحات النفس والوجدان، أما هذا القسم الثانى فهو خروج من النفس والطبيعة الى حياة الناس، الى الآخرين، الى المجتمع، اكتشاف الخيوط الأولى للصراع الطبقى الحاد الذى يمسك بخناق المجتمع. إنها رحلة بحث عن رجولة، رحلة بحث عن مسئولية، رحلة بحث عن عمل فى مصانع المحلة الكبرى.

وفى هذه الرحلة يعرض لمأساة العمل والعمال، عرضا بالغ البشاعة والمرارة والقسوة

والصدق، وتبلغ الرواية فى بعض صفحات هذا الجزء مستوى كبيرا من الروعة والعمق والاصالة، بل لعل الفصل التاسع والاخير من هذه الرواية الذى يصور فيه العمل داخل عنابر المصنع من أنصع الصفحات فى أدبنا الواقعى المعاصر.

وتعد هذه الرواية أول تعبير عن حركة الطبقة العاملة فى المحلة الكبرى، باستثناء رواية الأديب والنقابى وعامل النسيج فكرى الخولى الذى كتب منذ أكثر من عامين رواية مطولة عن قصة العمل والعمال فى المحلة الكبرى منذ الأيام الأولى لنشأتها حتى الإضراب الكبير عام ١٩٣٦. ولكن هذه الرواية للأسف لم تجد بعد من يتولى نشرها(*). مع أنها وثيقة إنسانية بالغة الجدية والخطورة، ما أجدر أن تنشرفتصبح جزءا من تراث الحركة الأدبية النقابية، وما أجدر أن تصبح كذلك فيلما سينمائيا، ولعلى أعود الى الحديث عن رواية فكرى الخولى مستقبلا.

ونعود بعد هذا الاستطراد الى إبراهيم عبد الحليم، والى مجموعته القصصية التى صدرت له منذ أيام بعنوان «أزمة كاتب»*. وتعد هذه المجموعة من الناحية الفنية أنضج من مجموعته الأولى التى أصدرها عام ١٩٤٨ بعنوان «رائحة حياتنا». ولقد كانت هذه المجموعة الأولى – على عيوبها الفنية – مرحلة فى الاتجاه نحو الادب الواقعى.

أما «أزمة كاتب» فتتميز بالرؤية الإنسانية الواضحة التى تدافع فى إصرار وعنف بل وفى وحشية كذلك عن حق الانسان فى الحياة، فى البيت، فى الزهور، فى السعادة، فى الكرامة، بل تكاد تجارب الحب والبيت والاسرة والسعادة الزوجية أن تعطى للمجموعة طابعا منفردا، وتشيع فيها عطرا إنسانيا خاصا.

أما القصة الأولى فى هذه المجموعة وعنوانها «ابن الشعب» فتكاد تكون مجرد صرخة، صرخة انسانية جادة حادة فى مواجهة كل ما يمس كرامة الانسان، وجسده وحريته. وهى فى الحقيقة أقرب الى المقال الادبى. أما بقية القصص فيتراوح مستوى بنائها الفنى. وان تألقت جميعا بذات المعنى الإنسانى والعطر البيتى.

ففى قصص «البيت» و«مكان على الأرض» «وبوليس دولى» و «الناس والزهور» و«الحب» و«فى الطريق» نجد تفريعات وتنوعات مختلفة على لحن واحد هو لحن المحبة والاستقرار والسعادة البيتية والزوجية. وفى هذه القصص جميعا هناك انسان يتشوق الى بيت، الى شريكة حياة، الى حب، الى استقرار، الى سعادة. قد تكون قصة رجل عاد الى بيته بعد غيبة سنوات، فلم يجده ولم يجد زوجته ولا أولاده، وراح مشتاقا يبحث عنهم فى

* نشرت هذه الرواية أخيرا فى جزئين حتى الآن.

مسكنهم الجديد. وقد يكون أحد أفراد البوليس الدولى يتأمل صور عائلته ويتشوق إليهم عبر الخلاعة، والخمور والمشكلات السياسية. وقد يكون سجانا فى سجن، أحب امرأة من المومسات، ولكنها كانت أشرف من أكثر السيدات شرفا وفضيلة، ولكن شكوكه الفارغة تدفعها الى أن تغادر بيتها وتعود ملكا للناس جميعا. ويعود هو وحيدا محروما من السعادة والحب والشرف الحقيقى الذى استمتع به فى ظلها. وقد تكون قصة حب موهومة لفتاة موهومة يتخيلها مسجونان فى لعبة خيال يتسليان بها ويشغلان وقتهما.

والى جانب هذه القصص، هناك قصة «الفلاحين» التى تحكى تطور المشاعر الوطنية فى القرية المصرية، وفرحة الفلاحين بشرف الإسهام فى معركة التحرير لصد الغزاة، وهناك قصة «أزمة كاتب» التى تصور أزمة الكتاب المعزولين عن واقعهم الشعبى الذين يبحثون عن موضوعات لقصصهم فى مكاتبهم الباردة المتعالية. وهناك أخيرا قصة «رجلان» التى تصور نموذجين لرجلين بسيطين للغاية، يريد كل منهما أن يكون أفضل مما هو كائن بالفعل، يريد كل منهما أن يرتقى على ذاته، احدهما يتصور أن الطريق الى ذلك يتحقق بالامتناع عن التدخين، ثم يتبين سخف هذا الاتجاه. ويسعى الآخر للاعتراف بجريمة يرتكبها كل يوم بسكوته على جرائم كبار الموظفين فى الشركة التى يعمل بها. ويعيش الرجلان فترة فى خلوة يتأملان ذاتيهما تأملا عذبا عميقا طيبا، ثم سرعان ما يقرر الثانى أن يعترف للأول بدخيلة نفسه، بجريمته، ويمضى اليه، ويسيران جنبا الى جنب يتحدثان.

والمجموعة كما ذكرت – رغم ما تمتلئ به بعض الاحيان من استطراد وفقدان للوحدة الفنية، وخطابية – فإنها تعبر عن مرحلة جادة من البحث عن شكل جديد للتعبير فى أدب ابراهيم عبد الحليم. على أن المجموعة فى جملتها تمجيد للانسان، ودفاع حار نبيل عن إنسانيته، عن حقه فى الحياة والسعادة والاستقرار. ولا نكاد نحس فى أى قصة من قصصه بهذا الإنسان أو ذاك وإنما نحس بشمول التجربة الانسانية.

وننتقل من ابراهيم عبد الحليم الى جيل آخر من الكتاب فى بداية حياته الفنية، مازال يتحسس طريقه فى اصرار وجدية وثقة.

ولقد سبق أن نوهت فى مقالات سابقة ببعض هؤلاء الكتاب الجدد. وانوه هذه المرة بثلاثة كتاب آخرين. أولهم هو «فتحى هاشم». وقد صدرت له منذ أيام مجموعة قصصية باسم «الاسطورة».

و «فتحى هاشم» كاتب مجاهد بحق، أتابع خطواته منذ ما يقرب من ثمانى سنوات. وما أسعدنى وانا أقرأ اسمه أخيرا منتصرا فوق مجموعته القصصية.

وبداية «فتحى هاشم» بداية ناضجة بغير شك. وفى تقديرى أنه من القلائل الذين سوف يتبوؤن مكان الصدارة فى القصة القصيرة فى مصرلو داوم على تنمية كفاءاته، وتوسيع تجاربه.

ومجموعته القصصية هذه ليست على مستوى واحد. بعضها يرتفع الى مستوى رائع حقا من الذكاء والعمق والوعى فضلا عن الإحكام الفنى، وذلك مثل قصة «الطفل والدنيا» وقصة «الوهم الاخضر» وقصة «اليوم المشهود» ففى قصة «الطفل والدنيا» يصور طفلا ينتظر مع أمه عودة أبيه. ويعود أبوه جريحا. إنه لص. أصيب فى عملية فاشلة ليلة الأمس. والطفل يحب القمر. ولكنه يسمع أباه عند عودته يسب القمر، فلولاه ما فشلت عمليته. ويحب الطفل الشمس، ولكنه يسمع أمه تسب الشمس لأنها لا تساعد على تجفيف الجروح ولانها تحرم أباه من الرزق فى النهار. ويتمنى الطفل أن يكون جنديا أو ضابطا تلمع على كتفيه النجوم. فلا يلبث هذا الحلم أن يدخل عليه، فيقبض على أبيه ويضع فى يده الحديد ويودعه السجن!

أما قصة «الوهم الاخضر» فهى قصة جميلة من قصص السلام. حكاية عن مأساة مرة من مآسى الحرب. ودعوة حارة الى السلام. أما قصة «اليوم المشهود» فتحكى حكاية إعلان غريب لرجل اسمه أحمد المزز يعلن فيه عن انتحاره فى يوم معين فى ساعة معينة فى مكان معين. وتتجمع المدينة كلها لشهود هذا الحدث الجلل. الصحافة والاذاعة، والتليفزيون، والسكان، والمسئولون ... هناك شرطة فى كل مكان لمنع وقوع الجريمة، ولكن الجميع حضروا للاستمتاع، هل سينتحر الرجل رغم كل شئ؟ ويتم الانتحار فعلا. لا ينتحر أحمد المزز. وانما ينتحر احد الجنود الذين يترقبون لحظة الانتحار. ينتحر مشدودا مشدوها بهذا الاحتفال العظيم انتظارا للحظة الانتحار. فيكون هو اللحظة، والحدث ويصبح هو نفسه وعلى الرغم منه أحمد المزز.

والى جانب هذه القصص هناك قصص أخرى ولكنها أقل جودة، بل قد تبلغ أحيانا حدا بالغا من الضعف الفنى. ومن سذاجة الموضوع، وذلك مثل قصة «قصة حصة الحساب» أو «مشروع زواج أو «أضعف الايمان». على أن المجموعة بشكل عام تعبر عن مضمون انسانى متقدم هو رفض الادعاء والكذب والنفاق، ووالدفاع عن الشخصية الانسانية، عن حرية الانسان وكرامته، ورغبته فى السعادة والحب.

ان فتحى هاشم نموذج طيب لكتابنا الجدد. واكاد احس ان الطابع الذى سيتميز به وسيتفوق فيه هو القصة التى يغلب عليها الطابع الفكرى او الرمزى عامة. على أن فتحى هاشم مازال محتاجا الى كثير من الجهد والعناية والتأنى. فما أكثر الاسرار الإنسانية التى

فى مقدور قلمه ان يكتشفها وان يحسن التعبير عنها.

وينتهى مقالى هذا بكاتبين من جيل فتحى هاشم، أصدرا منذ أسابيع مجموعة قصصية مشتركة باسم الموجه هما محمود بقشيش وسيد سعيد.

والكاتبان يعبران بغير شك عن كفاءة. ولكنهما يتورطان فى لعبة الغموض والاغراب بغير مبرر، وخاصة محمود بقشيش. وتكاد قصص محمود بقشيش أن تكون قصائد تعبيرية، تصور أزماته الفكرية والنفسية. وهى زاخرة بالانفعالات المباشرة، وبالاحساس بالضياع. وبعض هذه القصص تبلغ مبلغا طيبا من النضج مثل قصة «حادث وجود» وقصة «الموجة» ولكنه فى بقية القصص يبلغ مستوى مزعجا من التعقيد والدمامة التعبيرية.

إن محمود بقشيش أحوج ما يكون الى الثقة بنفسه وبالناس. أحوج ما يكون الى أن يجد طريقه ببساطة الى قلوب الآخرين والى تجاربهم الجادة الاصيلة، بدلا من أن يدور حول نفسه. إن طريقه الى الناس ليس طريقا الى اكتشاف الآخرين فحسب، بل هو طريقه الى اكتشاف نفسه كذلك.

أما سيد سعيد فلعله أكثر استبصارا بأبعاد الواقع الإنسانى من محمود بقشيش وأكثر منه هدوءا فى التعبير. وقصته الأخيرة «حكاية غير عصرية» من أنضج قصصه. إنها وعد منه بعطاء فنى خصب، لو واصل طريق التثقيف والمعاناة والبساطة ومعرفة الآخرين.

وأنا أعرف ما يعانيه الشباب من حدة وتوفز فى التعبير، ما يعانيه من رغبة فى تخطى المألوف واكتشاف الجديد. وهذا اتجاه صحى بغير شك. نتخذه طريقا لنا، ونتعلم منه جميعا، ونجدد به حياتنا وثقافتنا نحن كهول الكتاب كذلك. ولكن ما أعمق الفارق بين البحث عن الجديد الأصيل وبين افتعال هذا الجديد. ما أخطر اتخاذ الغرابة والتعقيد منهجا للإيهام بالعمق والابتكار، أو لإخفاء أزمة الاغتراب عن قضايا الناس.

ما أحوج تجارب حياتنا الجديدة، الى هذه الاقلام الشابة، تتسلح بالبساطة والصدق والثقة وتشارك فى التعبير عن هذه التجارب، وما أكثر مانتنظره من محمود بقشيش وسيد سعيد وأمثالهما من كتابنا الشبان.

نفحة من الأدب السودانى الحديث

تلقيت مجموعة من القصص للأديب السودانى الشاب سيد أحد الحردلو باسم «ملعون أبوكى بلد».

ولقد سعدت بهذه المجموعة القصصية، فهى الكلمة الأدبية الأولى التى أقرؤها من السودان العزيز منذ سنوات بعيدة.

والحقيقة أننا نشكو من ضآلة معرفتنا بالأدب السودانى الحديث وخاصة فى مجال القصة.

فلست أعرف مثلا من القصة السودانية القصيرة، غير المجموعات القصصية للأدباء عثمان على نور، و«أبو» بكر خالد، والطيب زروق، أما عثمان محمد نور، فقد قرأت له مجموعتين قديمتين، أولاهما باسم «غادة القرية» صدرت عن الندوة الادبية، والثانية باسم «البيت المسكون». وقصص عثمان محمد نور تصدر عن تجارب سودانية حقيقية، وتكاد تكون صورا طبيعية فى بعض الاحيان. ويغلب عليها طابع الطرافة والمفارقة، وان كانت تتميز بالبساطة الشديدة.

أما أبو بكر خالد والطيب زروق، فقد قرأت لهما مجموعة قصصية مشتركة باسم «قصص سودانية»، صدرت فى مصر عام ١٩٥٧. وقصص أبو بكر خالد والطيب زروق أكثر تطورا من حيث البناء الفنى والوعى الاجتماعى من قصص عثمان محمد نور.

وقد يغلب طابع التحليل النفسى على قصص الطيب زروق، على حين يغلب الطابع الاجتماعى على قصص أبو بكر خالد.

أما هذه المجموعة الاخيرة التى بعث بها الى مشكورا الأديب سيد أحمد الحردلو، فإنها تقدم فى الحقيقة نمطا مختلفا. فهى يغلب على قصصها الطابع العاطفى، الشعرى، لا فى مادتها وموضوعها ومواقفها، وانما فى صياغتها التعبيرية أساسا. بل لعلنا نجد بعض قصصه أقرب أن تكون قصائد شعرية، مثل قصة «عزة»، التى تكاد تكون قصيدة شعرية، موضوعا وتعبيرا.

على أن هذا الطابع الشعرى يطغى على بقية القصص بدرجات متفاوتة. ان الأديب سيد الحردلو يقطع عباراته تقطيعا خاصا، لا من حيث الإيقاع فحسب، ولا من حيث طريقة الكتابة كذلك. فكل جملة، وكل مقطع، يحتلان سطرا كاملا مستقلا فى أغلب

الاحيان. وفى كل عبارة وبين أغلب الكلمات، تتراكم النقط السوداء.

هكذا تبدأ قصته «عيون محمد» على سبيل المثال:

العيون عندى أنواع

وكل نوع له دلالة خاصة

لون خاص .. طعم خاص

له معنى خاص به دون غيره

فالعيون الواسعة تدل على الانفتاح، انفتاح القلب لتقبل أى شئ..

لاستقبال أى زائر..

إنها تتسع لاكثر من شخص.. لاكثر من حبيب

إننى لن أكون فى قلب صاحبها وحدى .. الخ الخ.

انه كما نرى يتخذ من تقطيع العبارة، من الايقاع، من التكرار، من التحليل العاطفى للجملة، سبيلا للتعبير.

ولهذا تكاد تكون الصور البلاغية، والتعقيبات العاطفية أغلب فى قصصه من الأحداث والمواقف. هذا من حيث الصياغة. أما من حيث موضوعات قصصه فانها يغلب عليها كذلك طابع المفارقة والمفاجأة والإغراب.

قصته الاولى «الدقيقة ١٨٠» تبدأ بإصرار رجل على ألا يخاطب امرأة معينة لسوء مسلكها، ثم لا يلبث فى الدقيقة الاخيرة – بعد شد وجذب – أن يستسلم لها تماما. وفى قصته «الحصار» رجل آخر يكاد يسقط إعياء فى الغابة، ثم لا يلبث أن يجد ما ظنه حمارا، فوثب على ظهره، وأندفع الحمار به بين جنبات الغابة، ثم تتراءى الحقيقة أمام الرجل.. ان ما يركبه ليس حمارا بل هو نسر كاسر، القصة ذات إيحاء رمزى. وفى قصته «عيون محمد» تعيش فتاة على حب محمد دون أن تراه. ولهذا تخلع عليه كل أحلامها، فاذا أبصرت به أخيرا وجدته مسخادميما.

وهكذا فى أغلب موضوعات قصصه، نجد المفارقة والمفاجأة، التى تكاد تشكل جوهر موضوع القصة. على اننا نجد قصصا أخرى تحمل لمسات اجتماعية واضحة. ولعل أرقى هذه القصص جميعا قصة «ملعون أبوكى بلد». وهى تعد نقدا اجتماعيا بالغ النضج

والذكاء والحيوية، وهى أرقى قصص المجموعة موضوعا ومضمونا وصياغة كذلك. حبذا لو سار الاديب الفاضل على نهجها فيما يكتب. والقصة تحكى حكاية عم سلمان الشيخ الذى بلغ الستين من عمره يمشى فى شوارع الخرطوم من الفجر حتى نهاية النهار بحثا عن ابنه الضائع. جاء من قريته النائية بحثا عن هذا الابن الذى ترك القرية منذ خمس سنوات ولم يعد. ولكن ماذا يستطيع أن يفعله عم سلمان فى هذه المدينة الكبيرة؟ انه نفسه يكاد يضيع فيها، بسبب أنانيتها، وانشغالها بذاتها، ووسائلها الحضارية الجديدة التى لا قلب لها. لا احد يهتم به، لا احد يأخذ بيده، لا أحد يحس بأحزانه. انه يكاد يذكرنا بقصة من قصص تشيكوف التى تحكى حكاية صاحب العربة الذى مات ولده، ولا يجد من يسمع منه حكاية حزنه. ولكن قصة أديبنا السودانى لاتقف عند الحدود النفسية للحدث بل ترتفع به الى متناقضاته الاجتماعية المحيطة به. إن عم سلمان يعود فى نهاية القصة يائسا الى قريته، وهو يقول لنا بلسان حاله : هذا مجتمع يضيع فيه الانسان ويتغرب، ابحثوا لكم، ولنا وللناس جميعا، عن مجتمع آخر.

ولعل هذه القصة هى أكثر قصص المجموعة كذلك ايحاء وتعبيرا عن واقع التجربة السودانية. أما بقية القصص فان عناصرها ومشاعرها واحداثها، تنسجها أخيلة ذكية مثقفة عامة لاتنتسب الى وطن أو مجتمع أو أرض.

ان الأديب سيد أحمد الحردلو، يكشف عن كفاءة وموهبة بغير شك. ولكنه أحوج ما يكون الى التركيز والتبسيط فى كتابته، أحوج مايكون الى مزيد من الاقتراب من كنوز التجارب البشرية التى تزخر بها حياة الشعب السودانى، وما أحوج لغته كذلك الى أن تتخفف من حدتها الخطابية والشاعرية الزاعقة. مرحبا بالشعر فى القصة. ولكن الشعر فى القصة ليس التعبير الزاعق. وليس التقطيع الشكلى للعبارة، وليس الزخرف الخارجى. انما الشعر فى القصة هو هذا الإيقاع الداخلى العميق فى بناء الشخصيات، وحركة الافكار وتطور الاحداث.

١٤ قصة من مدينتى

قصص ليبية لـ كامل حسن المقهور

لعل هذه أول مرة أقدم للقارئ فى بلادى مجموعة من القصص الليبية.

والقصة الليبية فى الحقيقة، على جانب كبير من النضج، بل إن بعض كتابها يصلح أن يتبوأ مكان الصدارة الى جانب الطلائع من كتاب القصة العربية المعاصرة. وأذكر منهم كامل حسن المقهور وعبد الله القويرى. وبين يدى مجموعة من القصص باسم «١٤ قصة من مدينتى» للأديب الليبى الشاب كامل حسن المقهور.

واذكر أننى أتابع قصصه منذ سنوات بعيدة. وأكاد أحس ملامح ليبيا ونبضات قلب شعبها فى قصصه.

ولقد قرأت له مجموعة قصصية أخرى قبل هذه المجموعة، قرأتها مخطوطة، منذ سنوات ولا أعرف هل قام بطبعها أم ضمن بعضها هذه المجموعة الأخيرة.

وأشهد فى غير مغالاة أن هذا الكاتب الليبى يضيف بصنيعه الادبى شيئا جديدا الى القصة العربية المعاصرة.. انه كاتب حاد النظرة، عميق الاحساس، قصصه صور تعبيرية مركزة عن شعبه الليبى. أحداثه هى أحداث الشعب البسيط، وابطاله هم البسطاء من ابناء الشعب العامل المنتج. أما منهجه فى الكتابة فهو الغوص الى القلب، وهو التعبير بالمأساة، هو اللمحة التعبيرية السريعة هو شعر الاعماق البعيدة.

قصصه تزخر بالمخاوف بالآلام، بالأحزان بالمجاهدات بالمقاومة الوطنية بالاشواق البسيطة الطيبة، بانتظار الخلاص، بأحلام السعادة، والصحة والاستقرار والحب.

وهو يحسن رسم صور الاجواء النفسية والطبيعية، ويحسن مزجها مزجا تعبيريا حيا، ولا يقيم حوائط مصمتة بين شخصياته، وأحداثه، بين المشاعر والأفكار والوقائع، قصصه وحدة متداخلة حية تنبض بالمأساة التى يبرزها الحوار الحى، والاحداث المتشابكة، والامل المجاهد.

وكامل حسن المقهور يحرص على الحوار الليبى العامى، داخل السرد الفصيح لقصصه. واذكر انه فى مجموعته الاولى كان يترجم الحوار العامى فى أسفل الصفحة. أما فى هذه المجموعة فهو لا يقوم بهذه الترجمة وانما يتركنا مباشرة وجها لوجه أمام حوار محلى غريب. وهو يعتمد على السياق الحى للاحداث فى تفسير حواره، هذا لو استعصى

فهمه على القارئ غير الليبي. وهو يستعصى بالفعل فى بعض الاحيان، وخاصة فى بعض الفقرات التى تزدحم بكلمات ايطالية.

على ان هذا الحوار رغم غموضه وصعوبته، فإنه يسهم فى رسم صورة محلية خالصة، وفى الايماء بطبيعة الشخصيات وفى تعميق الاحاسيس.

وهو حوار عذب. ولكنه فى بعض الاحيان يصبح جدارا غير قابل للاختراق.

هل يمكن ان يتخفف بعض الشئ.. هل يقترب اكثر من الحوار الفصيح مع احتفاظه بمذاقه المحلى. انها قضية الحوار فى القصة العربية، وهى ليست قضية فنية بقدر ماهى قومية واجتماعية كذلك، تفرضها ظروف الانقسام القومى والتفاوت الاجتماعى بين الأجزاء المختلفة من الوطن العربى.

على أن هناك نقطة اخيرة احب أن اشير إليها بالنسبة لقصص كامل حسن المقهور. فعلى الرغم من شعبية موضوعات هذه القصص، وإنسانية مضامينها وتقدميتها، الا أنها تجنح فى بنائها التعبيرى فى بعض الأحيان الى الغموض. وهكذا تستلهم هذه القصص البسطاء من الناس وتكتب عنهم ولكنها فى بعض الاحيان لا تستطيع ان تكتب لهم، مااحوج بعض القصص الى مزيد من البساطة.

ان هذه القصص تنفجر ايمانا بالانسان والعمل والتقدم، احساسا بالانسان الليبى وهى بغير شك تتبوأ مكانا مرموقا بين طلائع القصة العربية المعاصرة.

وأتمنى أن يواصل كامل حسن المقهور اضافاته القيمة الى أدبنا العربى.

رحماكِ يادمشق

لـ سهيل ادريس

ما قرأت للدكتور سهيل ادريس من قبل قصة قصيرة. عرفته كاتبا روائيا، وعرفته كاتبا للمقال التحليلى، وعرفته مترجما، وعرفته صاحبا ومديرا لمجلة الآداب اللبنانية، وعرفته وجها بارزا للحركة الثقافية فى لبنان، بل فى العالم العربى كله. ولكنى ما كنت أعرف أنه كاتب للقصة القصيرة كذلك.

ولهذا فعندما تلقيت منه مجموعة من هذه القصص باسم «رحماك يا دمشقَ» عكفت على قراءتها فى شوق وحماس.

ولكنى أقول الحق ... سرعان ما كدت أتوقف منذ الصفحات الأولى. ماذا حدث؟ بدأت أفقد الاحساس بأنى اقرأ عملا فنيا، أعيش عملا فنيا، وغمرتنى يقظة عقلية باردة كأننى أقرأ المقال التحليلى لا القصة الفنية!

خمس قصص مسرحية: ثلاث من هذه القصص بأسماء القلق، الدمع العذب، رحمال يادمشق، تكاد تعالج موضوعا واحدا.

وبرغم شرف هذا الموضوع المعالج، وبرغم جديته، وبرغم حرارته، إلا أن المعالجة يغلب عليها التحليل والتخطيط والتعقل.

أما الموضوع فهو الوحدة القومية العربية عامة، والوحدة المصرية السورية بوجه خاص. القصة الأولى تصور ضياع المواطن العربى فى انتظار تحقيق الأمل الكبير والقصة الثانية تصور تحقيق جانب من الأمل بإنجاز الوحدة المصرية السورية. أما القصة الثالثة فتصور جريمة الانفصال.

والقصص الثلاث تخطط للانفعال بهذا الموضوع الواحد، المتعدد الأوجه، انها تعبر عن الانفعال الزاخر بالتفاؤل والاستبشار بالوحدة، كما تعبر عن الاسى والحزن بانكسار هذه الوحدة دون فقدان للامل فى المستقبل.

على أن القصص الثلاث تزخر بعواطف خارجية وحوار مباشر، وأحداث عادية، واشارات تاريخية يغلب عليها الطابع التسجيلى.

ويحاول الدكتور سهيل ادريس ان يخفف من حدة هذا الطابع التسجيلى الخارجى

المباشر، بأن يحرك داخل البناء العادى للاحداث رمزا حيا يتمثل فى طفل.

الطفل فى القصص الثلاث. بل فى كل قصص المجموعة يتحرك طفل. فى القصة الأولى يتحرك طفل فى بطن أمه، رغم فقر الأسرة، ورغم ضياعها القومى. فإنه يطرق باب أبويه، باب الحياة، مبشرا بالجديد، بالتجدد، بالغد الدائم.

وفى القصة الثانية، ينتقل التعبير العاطفى عند طفلة الى مرحلة الوعى الرمزى بالاحداث المحيطة بها، وهى بهذا تربط بين ابتسامة الطفولة وصرخاتها العذبة، وانتصارات الوحدة.

اما فى القصة الثالثة فالطفل ميلاد جديد، رغم الانفصال، خلق جديد رغم الجريمة، وهو بهذا توكيد للثورة العربية الدائمة التى لا تموت.

على أن رمز الطفل فى القصص الثلاث، يسير بطريقة متوازية، ومن الممكن أن يعزل أو يرفع دون أن تفقد القصة شيئا من حيث بنائها الفنى. انه اضافة حسابية الى بناء القصة لا اضافة حية.

أما المسرحية، فى هذه المجموعة فهى مسرحية الشهداء، وهى زاخرة بالشهداء، ولكن بدون مسرحية، ليس فيها من المسرح غير شكله. لا حوار مسرحى، ولا بناء للاحداث، وانما هو تقطيع لاحداث التاريخ فى شكل حوار مسرحى. ومسرحية الشهداء تحكى قصة المقاومة العربية المجيدة فى العهد العثمانى ضد عسف جمال باشا. والمسرحية تسجيل تاريخى طيب. وان تكن فى تفسيرها للاحداث تفتقد الرؤية الصحيحة أحيانا. فهناك أكثر من اشارة تمجد الشريف حسين شريف مكة، وابنه الامير فيصل، بغير تحفظ.

أما القصتان الاخيرتان فلعلهما أنضج نسبيا من الناحية الفنية من القصص الثلاث الاولى. قصة بعنوان «الطائر القطنى الاصفر» تحكى حكاية عتّال، ما أكثر ما وعد ابنه بشراء عصفور قطنى أصفر. ومرت أيام وهو غير قادر على شرائه له. ان السيارة أخذت تنافسه فى عمله، وتقتر عليه الرزق. وأخيرا يتمكن من حيازة مبلغ من المال يجعله قادرا على شراء العصفور. ولكنه فى الطريق الى تحقيق ذلك، يلتقى بطفلين يتشاجران إنهما اخوان يضرب الاكبر الاصغر لانه لم يتمكن من بيع كل محتويات صندوقه من حبات العلكة، وهما يخشيان أن يعودا الى ابيهما بدون أن يبيعا ما فى الصندوق. والطفل الصغير كان فى عمر ابنه. ماذا يفعل صاحبنا؟ انه يشترى الحبات الباقية فى الصندوق بما معه من نقود ولا يتبقى منه ما يكفى لشراء العصفور الصغير لابنه.

والقصة يحكيها الدكتور سهيل بالمونولوج الداخلى، ولكنه ينتقل احيانا الى الحوار

المباشر وان اكتفى بطرف واحد منه. فيتكلم هو ولا نسمع رد الطرف الآخر على كلامه.

والقصة طيبة بشكل عام، ولكنها تحتاج الى تركيز أشد.

أما القصة الأخيرة فهى قصة التفاهة. وهى قصة لقاء بعد سنوات طويلة بين حبيبين، اختلفت بينهما السبل، فتزوج هو وتزوجت هى وقام بينهما قطار من الأطفال والسنين. لماذا لم يتزوجا؟ لسبب غريب يكاد يكون فلسفيا! كل منهما يريد أن يترك للآخر الحرية الكاملة فى اختياره. لقد تعاهدا على الزواج. ثم جاء من يخطبها فكتبت الى أخته، لتخبره بذلك فيعجل بطلب يدها. ولكنه لم يفعل. لم يرد أن يقيدها بمسلك منه محدد. تركها حرة تماما فى اختيارها. ولكن .. طال انتظارها هى لاختياره هو لها! .. وتزوجت غيره.

والقصة تحتوى على مضمون فلسفى يريد ان يقول – فيما أعتقد – ان الحرية لا نلتزم بها ولا نصونها بالكلمات والتعهدات وانما بالمواقف العملية.

والقصة يغلب عليها الحوار المجرد. وان كانت لا تخلو من بعض الاحداث الرمزية فى نهايتها.

ومع تقديرى للمكانة الادبية والثقافية عامة للدكتور سهيل ادريس، الا ان هذه المجموعة القصصية، مع توفر الموضوع الشريف، والمضمون السليم، قوميا وانسانيا، فانها تفتقر الى روح البناء الفنى، والحرارة التعبيرية.

انها جميعا تحتوى فى احداثها – كما ذكرنا – على نبضة قلب طفل، ولكن نبضات الاطفال فى هذه القصص يكاد يخنقها التخطيط الفكرى الخالص.

لقد أصدر أديب نحوى مجموعة قصصية حول معارك الوحدة، منذ فترة بعيدة، وكانت على درجة عالية من الحرارة والحيوية والصدق الفنى. اخشى ان تكون الاعمال الفكرية والادارية للدكتور سهيل ادريس قد جاوزت الحد حتى كادت تتسلل الى اعماله الفنية.

فليكن على حذر!

البحث عن يقين

قراءة لـ «ليل الغرباء» لـ غادة السمان

تركتها أسابيع على مكتبي لا أجد ما يحفزني الى مطالعتها، خشيت أن تدحرجني كلماتها الملساء الى لا شيء، كما فعلت بي روايات بعض الاديبات اللبنانيات.

على أن كلمات أديب صديق كانت توخز ضميري وتدفعني الى المحاولة. وأشهد أنني منذ صفحاتها الأولى، أخذت أغيب في محنة خلق نادر. على أني نجحت في التخلص من الأسر، وعدت أتأمل من جديد اسم الرواية واسم كاتبتها. وأكررهما بصوت مسموع. انها «ليل الغرباء» للأديبة السورية «غادة السمان».

وتعجبت: هذا قلم ناضج، يستمد مداده الحي من أغواره الصادقة البعيدة. وينسج تعبيره نسجا فنيا فيه اقتدار وموهبة وأصالة وذكاء، كيف لم تصبح كاتبته منذ سنوات اسما لامعا في سمائنا الأدبية؟.

وعدت أواصل رحلة الخلق. وتنبهت الى نفسي بعد فترة، فاذا بي وحدي بغير الرواية، لا أقرؤها ولا أفكر فيها، وانما أتحدث الى نفسي، أنظم شعرا، لا صلة له بالرواية أو بأحداثها. واحسست اني أعيش لحظة خلق حقيقية، ما عشتها منذ أشهر بعيدة وألجمت شيطان الخلق في نفسي، وعدت مستسلما لشيطان الخلق الملهم في هذه الرواية الغريبة.

نسيج غنى من كل شيئ. من المواقف والأحداث والتأملات والمشاعر والتعابير الغائرة يشدك، ويشدك، ويلقى بك في دوامة غريبة غريبة. التعبير شعرى بالغ الرهافة والعمق يقطر ذكاء وعنفا ومرارة. والمواقف مصادمات بشرية بالغة التعقيد. سراديب ودهاليز من المشاعر الفاجعة المرة. وأرض للفجيعة، قبو مضيئ معتم زائف باهت، مزدحم بالعلاقات البشرية حيث لا علاقات حقيقية، بل أوهام وتعلات، وسأم، وانحراف وجرائم وبحث غامض عن يقين مفقود.

هل هناك قصة؟ هل هناك حدث؟.

لا.. لا بل اجواء وشخوص واوضاع ومواقف.

ضياع يتم التعبير عنه بالنبض المتوفز .. وغربة تملا الفراغ كله وتجسده فراغا راعبا حزينا. وعاصفة هوجاء تجتاح كل شيء.

هل نسأل؟! نعم .. لم لا. نحن نعرف الجواب، ولكننا لا نحفل به. لنكن في لندن، نقبع في غرفة دافئة في مسكن غريب، أو نصعد سلما باردا في تثاقل وهم. أو نتخذ ركنا هستيريا في مقهى «الموت» أو نرتعش مع رقصة سأم وضياع، أو نمارس حبا كريها، أو نيأس من حب حقيقي، أو نمتص مواء قطة خنقنا أطفالها بأيدينا، أو نغيب في ذكريات بعيدة ترتد بنا الى مدائن وطن، وجبال معارك، هناك! ولكننا – على أية حال – هنا. نعم هنا. مجموعة من البشر لا يجمعهم شيئ غير السأم واللامبالاة. يعيشون في مدينة بغير مدينة! لان مدينتهم هناك، ضائعة ضاعت، وهم هنا ضائعون.

هذه هي الرواية، مأساة غربة لجيل من اللاجئين العرب، شردهم ضياع وطنهم العزيز فلسطين فراحوا يستبدلون بالقيم الأصيلة فتاتا من القيم البائرة الشاحبة. ذلك «اننا نفقد وجوهنا حينما تتسخ مدينتنا ونموت اذا تشوهت أو انتحرت».

ومدينتهم هناك، مدينتنا، اتسخت بالاغتصاب، تشوهت بالغرباء، ونحن هنا بلا وجوه، بلا مدينة.

وفي حائط الغربة تنفتح طاقات، وتطل منها ذكريات بعيدة، ذكريات نضال، وذكريات سعادة، وذكريات دفء حقيقي، وذكريات قيم باهرة. على أن بعضها مثقل بالهموم والجراح.

وتنداح في الماء الراكد أكثر من قضية كبيرة: قضية المرأة العربية تتطلع الى ملامح وذات ويقين. لقد سئمت من مضاجعة أشعار قيس طيلة القرون ... وهي تريد أن تجمع «ذاتها المشتتة» وتقطع الخيوط غير المرئية التي تشدها الى الحريم، تريد أن تنتمي الى هذا العالم، ان تنتمي. وهي تتطلع الى الحوار الحار الناضج، يصدر عن قضية، يحمل السلام من أجل قضية. وهي تتطلع الى الحب المتوهج الحقيقي، لا الحب الاكذوبة ولا الحب الرماد، والحب التجارة.

على أنها قضية واحدة بين عشرات القضايا. فهناك كذلك قضية المدينة الضائعة، يافا، أو أي مدينة عربية أخرى ضائعة. وضياع مدينتنا هو ضياع ذاتنا. ونحن بلا مدينة نصبح بلا وجوه، بلا قامات، بلا استقرار «قطرة زئبق على مقاهي الأرصفة» نحس بفقدان الطهارة، ونحس بحاجة ملحة الى أن «ننظف شيئا ما، نغسل شيئا ما» وهو ليس إحساسا حزينا بالفقد، بقدر ما هو احساس مر بالاستسلام امام المدينة الضائعة احساس بإثم الذات وهي تسلم بالهزيمة. وهناك قضية الصراع حول الأرض المغتصبة. وهي قضية فاجعة. ولكن

فجيعتها لا تنبع من المغتصبين الآثمين وحدهم، وانما تنبع كذلك من واقع أصحاب الأرض كذلك. انهم يقتتلون فيما بينهم «كلهم يقول : الشعب، العقيدة، العمل، لماذا يقتتلون» الأخوة يقتتلون! هذه هى المأساة. الابن يقتل أباه، والمسبحة الشريفة تسقط – على أرض الخلاف العقيم. «من قال انها قضية دم أى من أخوتى الثلاثة؟ لقد قتل بعضهم بعضا وضاعت القضية الحقيقية، هذا جزء من مأساة الضياع».

وهناك هذه الفئة المثرية من أبناء المدينة الضائعة، يعيشون فى البلاد النائية، فى الثراء الفاحش والمتع الفاحشة، والفراغ الثقيل. لا شئ فى حياتهم غير العبث واستحلاب اللذات العقيمة، يملئون بها فراغ أيامهم وضمائرهم وعقولهم.

وهكذا تصبح المدينة الضائعة عندهم مجرد «ذكرى حلم باهت فى مخيلة رجل أعمال مشغول بالا».

وهناك أوروبا، لندن، المدينة النائية، المدينة الباردة، المدينة الزائفة، المعدومة القيم. ينتشر فيها الوباء، هذا الإحساس المريض بالغربة والضياع والصمت الكثيف واللامبالاة. أين منها «حرارة الصحراء ونزقها وطهارتها؟».

وتمتد القضايا على طول الرواية معالم مأساة عميقة، لا تطرح بالفكر، وانما بالمعاناة الشقية. وينفجر فيها صرخة فائرة ترفض، بالاحتجاج، بالتمرد، بالتطلع الى شئ جديد، بالبحث عن يقين.

وفى الرواية اسماء واحداث ومواقف، لا يكاد يثبت منها فى الذهن أو الوجدان شئ، ولاتبقى غير هذه الصرخة الفائرة، ورؤيا لطريق لا طريق غيره. قد يكون الحب بديلا للغربة والتشرد والضياع، ولكنه بديل زائف، وسلوان عقيم ليس هو الطريق الحق، أما الطريق الحق فهو خيط من الدم «خيط من الحصى الأرجوانية الثمينة.. ممدود نحو تلك المدينة العتيقة» لا طريق، ولا خلاص ولا يقين، غير العودة بالنضال والتضحية الغالية.

وهكذا تنتهى الرواية، بغير نهاية. تنتهى بانفتاح على بداية متوهجة بالإصرار والتفاؤل.

لعلى ما قدمت خلاصة لهذه الرواية، ولكنى انفعلت بها فحسب على أنها فى الحقيقة لا تتيح لك أن تلخصها، انها تثيرك، وتستفزك، وتلهمك. وهذا معنى من معانى أصالتها وفنيتها.

وبرغم اعجابى الشديد بهذه الرواية، الا أنى قد ألاحظ عليها بعض الأمور. انها رواية

يغلب الشعر فيها لا على تعبيرها فحسب، وانما على بنائها ومعمارها الفنى كذلك. وهذا نمط من التعبير الأدبى له مكانته. على أن الأمر فى الرواية يحتاج الى توازن حتى لا يطغى الشعر، فيطمس البناء ويخرج الرواية عن طابعها. وطغيان الشعر فى كثير من مواقف هذه الرواية، قد أثقل التعبير أحيانا، وأثقل البناء، وجعل رؤية الأحداث غائمة، ولعله قد أفقد بعض حيويتها الدافقة. لقد أصبح الشعر أحيانا بلاغة صياغة، لا بلاغة تعبير وبناء.

على أن القضية هى القدرة على الموازنة بين شعرية الصياغة وشعرية المعمار والبناء والتعبير.

إن الشعر فى الأحداث، ووراء الأحداث يبدو فى ايماءة أو موقف أو سلوك، أبلغ فى الرواية من الشعر فى التعبير الخارجى.

والتسلح بالتعبير الشعرى وحده يصبح – مهما كان صادقا وذكيا – زعيقا يطمس الرفيف الشعرى العميق للأحداث الحية. على أننى على عكس هذه الملاحظة، لاحظت فى بعض فقرات الرواية وخاصة فى فصلها الأخير ميلا غريبا الى التعبير السردى العادى، الذى يكاد يناقض الطابع العام المتماسك لتعبير الرواية. فعندما نقرأ فى الرواية مثلا «اعرف انك فلسطينية المولد، انك عشت حياة قاسية مع شقيقك فى احد المستشفيات النائية، حيث استطاع ان يجمع مبلغا كبيرا من المال بمعونتك، بعد ان كد وحيدا أعواما لينفق على دراستك. وإنكما الآن ثريان وناجحان ومن نجوم مجتمع هذه المدينة» يخرجنا هذا التعبير السردى العادى من البناء الشعرى العام للرواية. حقا لقد استعانت الكاتبة بأسلوبين للتعبير طوال الرواية، اسلوب الوصف، وأسلوب الحلم والتذكر، ولكن كلا من الاسلوبين كان على مستوى شعرى مركز.

على أن هذه هناة لا تقلل من قيمة هذا العمل الأدبى. إنه عمل أدبى عزيز عن قضية قومية عزيزة هى فلسطين، ولكنه فى الحقيقة يمتد ليصبح عملا أدبيا عن القضية العربية كلها، يرتعش بالمحبة الصافية الصادقة لها، والوعى العميق بابعادها الأصيلة. وهو الى جانب هذا كله عمل أدبى جاد يستحق التقدير والإعزاز.

ملاحظة خارج النقد : بعد أيام من كتابة هذا المقال التقيت بالأستاذ الصديق الناقد الدكتور عبد القادر قط، فقال لى لقد كتبت عن «ليل الغرباء» باعتبارها رواية، مع أنها مجموعة قصص قصيرة! وعدت الى «ليل الغرباء» فوجدتها بالفعل مجموعة من القصص القصيرة. وإن كنت أحسست فيها بوحدة الرواية. والتقيت بعد فترة «بغادة» السمان وسألتها: فقالت لى إنها يمكن أن تكون هذه أو تلك!!.

تموت وهى تعلن انتصار الحياة

الرواية الأخيرة لـ عنايات الزيات

التعبير الادبى للمرأة عبر التاريخ، هو انضج معاركها من أجل الحرية، حريتها فى الحب، حريتها فى العمل، حريتها فى الفكر، حريتها فى المشاركة، حريتها كأنثى وكأم وكإنسانة.

وتاريخ الادب النسائى خاصة هو وجه مشرق جسور لتاريخ الحرية الانسانية عامة.

وبرغم ان المرأة قد نالت قسطا كبيرا من حريتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى عالم اليوم، وهو أساس حريتها الحقيقية، فلا تزال قيود الماضى، من قيم وعادات وتقاليد ونظم اجتماعية متخلفة، تملأ فكرها بالضباب، وتشيع فى جسدها خدر الحريم، وتشل إرادتها عن المساهمة البناءة فى الحياة العامة.

وليس هذا حكما مطلقا. فما أكثر الوجوه النسائية التى تشارك بالنضال السياسى والعمل الاجتماعى، والتعبير الادبى فى صناعة حياتنا الانسانية الجديدة. على أن القيود المنظورة وغير المنظورة، لاتزال تترسب فى اعماقها، وخاصة فى مجتمعاتنا الشرقية، مما يجعل من تعبيرها الادبى بالذات، دعاء حارا من أجل الحرية.

لقد أنقذت شهر زاد حياتها من بطش شهريار الفرد، بالسيطرة عليه مستعينة بالحكاية المسلية التى أخفت بها ذاتها. أما شهر زاد الجديدة، فإنها تنقذ حياتها من بطش «شهريار – المجتمع» لا بالحكاية المسلية، وانما بالتعبير الايجابى عن الذات، عملا ونضالا وفكرا وأدبا.

والتعبير عن الذات تطهير للذات وتطهير للآخرين، وهو كذلك تغيير للذات وتغيير للآخرين.

وفى أدبنا العربى ينضج التعبير الادبى بنضج الحرية الاجتماعية، ولكنه يظل دعاء حارا متصلا من أجل الحرية، من أجل المزيد من الحرية، من أجل التطهير من بقايا الماضى والمشاركة فى تغيير الحاضر، وبناء المستقبل.

وما أكثر الامثلة المشرقة.. وما قصدت من كلمتى هذه أن أحكى حكاية التعبير النسائى فى الادب الانسانى عامة أو الادب العربى بوجه خاص. وانما قصدت أن أحكى حكاية أدبية واحدة، حكايتها مأساة فى أدبنا المعاصر.

انها عنايات الزيات..

منذ اسابيع خرج الى الناس كتابها الوحيد، وروايتها «الحب والصمت».

خرج دون أن تراه. لانها غادرت حياة الناس قبل أن يخرج كتابها الى حياة الناس.

وروايتها هذه هى خلاصة حياتها وهى كذلك نهاية فاجعة أسيفة لهذه الحياة.

تقدمت بالرواية منذ سنوات لإحدى دور النشر فرفضتها، فأحست أن حياتها قد رفضت بأكملها، فتناولت منوما ونامت نوما ابديا.

والغريب أن مسلكها هذا يتناقض تماما مع طبيعة روايتها.

فرواية «الحب والصمت» هى قصة نضال جسور من أجل الحرية. انها تحكى حكاية فتاة من أسرة غنية تبحث عن معنى للحياة، تجد المعنى فى البداية فى علاقتها الحميمة بشقيقها هشام، ثم ما تلبث أن تفقدها بموت هذا الشقيق. ثم تجد المعنى ثانية فى العمل ثم ماتلبث أن تصطدم بما فى العمل الذى أتيح لها من روتينية وجدب. ثم تجد المعنى اخيرا فى حبها لشاب مناضل. ومن باب الحب تلج باب المجتمع، والصراع الطبقى، وتكتشف ذاتها الحقيقية، كأنثى وكمواطنة وكإنسانة. ترفض وضعها الطبقى، وتؤمن بالعمل الاجتماعى، الخلاق من أجل التغيير الثورى، ويموت حبيبها، هذا الذى الهمها معانى الوعى الاجتماعى والمشاركة الثورية فى الحياة، ولكن معانيه لاتموت فى نفسها بموته، بل تتدفق الحياة من حولها بما حلمت به، تتدفق بسيل الدبابات مبشرة بالفجر، بثورة ٢٣ يوليو، معلنة انتصار الحياة.

ولم يأت هذا الانتصار الاخير فى الرواية، افتعالا، بل جاء ثمرة معاناة حقيقية أصيلة طوالها. ان فتاتنا نجلاء تبدأ من الصفحة الأولى فى روايتها بمشاعر العزلة والصمت واللامبالاة. تنتقل من يوم الى يوم، بلا معنى، بلا دلالة، «سأترك جثتى الحية تعوم على صفحة الليل تنقلنى الى الغد»، «الصمت من حولى بلا لسان، جسدى معلق بلا نوافذ، بلا أبواب».

وتستغرقها العزلة وتصبح حياتها ظلاما لاتستطيع تبديده اهتماماتها الصغيرة، ولكنها ما تلبث أن تكافح من أجل العمل. وبالعمل تتغير وتتجدد أيامها «لم يعد اليوم قديما كأمس الماضى، انه جديد وطفل» وبالعمل تمارس الحرية، ومن الحرية ينفتح أمامها باب الحب، الاختيار العاطفى المطلق من الإلزام الاجتماعى. وتتغير الألوان فى حياتها من اللون الرمادى الباهت الى اللون الايجابى المتوهج حرارة وحماسا. وأحبت أحد المناضلين بعد أن رفضت خطيبا ارستقراطيا عاطل الفكر والاهتمام. ومن الحب خرجت الى المجتمع فتبينت ما يحتدم فيه من صراع حاد، وتناقضات بشعة، تبينت الفاقة والتخلف والعرى والاستغلال، وتطلعت الى اليوم الذى يأكل فيه الجائع، ويكتسى العريان وتسود العدالة.

وهكذا تنقلت الرواية من السأم الى العمل، ومن العمل الى الحب، ومن الحب الى الوعى الايجابى بالحياة.

هذه هى العناصر الاساسية للرواية عبرت عنها عنايات الزيات تعبيرا يرتعش بالمعاناة العميقة والتعبير الصادق، والاصالة الحقيقية.

ولكن رغم هذه الدلالة الايجابية المتفائلة للرواية، فان عنايات الزيات فى واقع

حياتها، لم تستطع أن تعيش تفاؤلها الفنى، وايجابيتها الأدبية. كان الواقع من حولها أقوى من أدبها وفنها، ولهذا اقدمت على الانتحار. فهل كان انتحارها تعبيرا عن فشل فلسفتها الادبية، عن كفرها بالنضال من أجل الحرية؟

لقد كانت تؤمن بالحرية، وتناضل من أجلها، ولكنها كانت وحدها فى إيمانها ونضالها. أو هكذا وجدت نفسها وحيدة فعجزت عن المقاومة.

والحرية لا تتحقق بالذات وحدها، وانما تتحقق بالآخرين. وعندما يتنكر الآخرون تصبح حريتنا جدبا وفقدا ومأساة.

لست أبرر انتحارها وانما أفسره. لقد عجزت خبرتها الشابة عن أن تفسح مجال رؤيتها للحرية، ان تبصر أبعد من حدود العقبات الجزئية التى صادفتها فى نضالها من أجل الحرية. لم تجد رفاق نضال فى طريقها الشاق وكانت فنانة، على قدر كبير من الحساسية.

وكانت روايتها هى كل حياتها، كل ذاتها، كل خبرتها، وعندما رفضها فرد أو أفراد، لم تستطع أن تبصر وراءهم ملايين من الافراد، مجتمعا جديدا، لا يرفض روايتها، لا يرفض حياتها، لايتنكر لنضالها، بل يحتضنها ويحبها ويمتلىء اعتزازا بها.

ولم تكن عنايات الزيات مجرد امرأة تعبر عن تعطشها للحرية، بل كانت عبقرية صغيرة تزخر بامكانيات للابداع الفنى لاحد لها.

إن روايتها تكشف عن مقدرة أصيلة على البناء الفنى، والتعبير العميق، والملاحظة الذكية، والإحساس المرهف، والرؤيا المثقفة التى تنسج التفاصيل الدقيقة فى اطار شامل متماسك جميل.

ولقد فقدت الرواية العربية بموتها موهبة غنية، ما كان اقدرها على مواصلة العطاء السخى النادر.

وبرغم هذا فسوف تتبوأ روايتها الوحيدة مكانا مرموقا فى مكتبتنا العربية وستظل معنى جميلا حزينا للمعاناة من اجل الفن والحرية فى حياتنا الثقافية، وستظل كذلك ضميرا حيا يلهب إحساسنا بالمسئولية كلما واجهنا كتابا جديدا، حتى لا تتكرر المأساة، مأساة الموهبة التى يقتلها الجهل أو التنكر.

بداية الرحلة المضنية

رواية «البلد» لـ عباس أحمد

نسجنا معا لحظات من عمرنا هى أخطر لحظاته جميعا، وهى أحلاها وأقساها. لحظات الرحلة المضنية الى الحقيقة، لحظات البحث عن الذات، عن القيمة، عن المبدأ، عن الفلسفة التى نضىء بها أسرار الحياة من حولنا.

لم يكن ثمة طريق لنا. لم نكن نملك وضوحا أو تحديدا لأى شىء. ماكنا نملك غير اندفاعاتنا الجسور فى أكثر من طريق. فى الفكرة، فى القصيدة، فى اللحن، فى الحماقة، فى المغامرة، فى المعاناة، فى العمل السياسى، فى التجارب الانسانية المتنوعة.

وعلى أبواب هذه التجارب، رحنا ندق ونضرب بقبضاتنا، وأجسادنا وعواطفنا، وعقولنا، ونعانى الرحلة المضنية بحثا عن معجزة الوصول.

التقينا لقاء المصادفة فى الجامعة، والحرب العالمية الثانية، تفجر فى بلادنا مناخا فكريا واجتماعيا وسياسيا بالغ الحيوية والتعقيد.

سمعت أن له برجا عاجيا على طريقة توفيق الحكيم، لا يكتب منه فحسب، وانما يقيم فيه كذلك. والتقينا فى البداية لقاء التحفظ، ثم سرعان ما أصبح لقاء البداية لقاء العمر كله..

ثم اتسع اللقاء فشمل عددا آخر من الأصدقاء، يشكلون اليوم جيلا كاملا فى حياتنا الثقافية والاجتماعية. ما أكثر ما اتفقنا واختلفنا وتشاجرنا ونشبت بيننا ازمات الفكر والفن والحياة، وما أكثر ما نسجنا معا خبرات حية تجمع بين الحماقة والحكمة، بين اللا معقول والمعقول. على أن الفن كان خلاصنا دائما، ونقطة الوصول التى لا وصول فيها. كان صديقى الذى قصرت حديثى عليه فى البداية يكتب الشعر، والقصة القصيرة، والبحث الفلسفى، ويمارس نوعا خاصا من التصوف الانسانى. وخرج من برجه العاجى يجاهد فى هوس من اجل الاستقرار الفكرى والابداع الفنى الاصيل..

ثم اختلفت خطانا العملية، بعد التخرج فى الجامعة، شغله العمل والفن، وشغلتنى السياسة.

ولم يعد لقاؤنا الا لحظات عابرة نادرة، تتم عبر الأشهر أو السنوات أو تتم خلال جهاز التليفزيون بعد أن أصبح واحدا من ألمع نجومه.

لعلى بهذا قد كشفت النقاب عن اسم صديقى، عباس أحمد.

وبالأمس التقيت بصديقى عباس أحمد. التقيت به لقاء الفن فى ثمرة من ثمرات رحلته المضنية بحثا عن الحقيقة. التقيت به فى روايته «البلد» ،التى نشرت فى روزا اليوسف – فيما أذكر – منذ أكثر من عام، ثم ظهرت فى كتاب منذ أيام.

و«البلد» هو المحلة الكبرى .. على ان «البلد» فى الحقيقة هو عباس أحمد نفسه هو الينابيع الأولى لرحلة عمره، رحلته الانسانية، ورحلته الفكرية ورحلته الفنية. وبرغم أن الرواية تزخر بالاحداث النفسية والاجتماعية، فانها لا تعبر عنها فحسب، ولا تصورها فحسب، وانما تعبر وتصور التجربة الحية الدفينة لكاتبها.. نتابع فى «البلد» مأساة الروابط الانسانية المحتدمة بالمتناقضات. ونتابع الصراع الاجتماعى بين أهل المحلة الكبرى الاصليين والشركاوية عمال شركة النسيج الوافدين إليها من مختلف القرى والبنادر، من ناحية، وبين عمال النسيج، وأصحاب هذه الشركة من ناحية أخرى.

وفى قلب هذه الاشكال المختلفة من الصراع تتحرك أسرة بسيطة فقيرة. مات عائلها الشاب ميتة أقرب الى الأساطير، فتبدأ الام البطلة الجهاد من أجل بناتها وولدها الوحيد. وحول رحلة الجهاد هذه، تمتد الحياة فى المحلة الكبرى، بتناقضاتها المختلفة والمتنوعة باختلاف المصالح الاجتماعية وتنوعها.

وتمتزج المأساة العائلية بالمأساة الاجتماعية، وتتجسد فى شخوص فردية وأحداث شتى.

رواية «البلد» نسيج من هذا كله، تمتد خيوطه بين المظاهر الخارجية للعلاقات الاجتماعية، وبين الدفائن الباطنية العميقة للنفس البشرية. كلماتها وتعابيرها نبضات سريعة ذكية حادة، تجمع بين الصورة الخارجية الواضحة، والانطباع الداخلى الغائم.

ولست أخشى على نفسى أن أجامل صديقا فى عمل له، بقدر ما أخشى أن أقسو عليه باسم الصداقة والحقيقة التى نسجنا معا رحلتها المضنية.

على انى فوق المجاملة والقسوة أزعم ان هذا العمل، من انضج ما أبدعه القلم العربى فى أدبنا المعاصر، تصويرا وتعبيرا وفكرا.

لعل مدخل الرواية يذكرنا بمدخل ثلاثية نجيب محفوظ، ولعل نهايتها تذكرنا بنهاية الأم لمكسيم جوركى، على أن هذه مشابهات خارجية لعمل أدبى أصيل.

وقد يشيع الغموض فى بعض جوانب هذا العمل، بسبب الانتقال الفنى الدائم السريع المفاجيء بين المعالم الخارجية للحياة والمعالم الداخلية للنفس الانسانية. وقد يتفاوت المستوى الفنى ويختلف أداء التعبير وايقاعه فى الاجزاء الاولى والوسطى والاخيرة من الرواية وقد نحس بضعف الترابط والتماسك فى بعض أجزائها الوسطى، بحيث تكاد تكون نقلة مفاجئة، أو بداية جديدة. وقد نحس فى الاجزاء الاولى تكاملا فنيا وموضوعيا يكاد يعزلها عن بقية أجزاء الرواية. ولكنها برغم هذا كله، عمل فنى بالغ الجودة.

إنها الفصل الأول – فى تقديرى – لمتتالية أدبية، يصور فيها عباس أحمد رحلة عمره الاجتماعى والفكرى والفنى على السواء. وكم أتطلع أن يواصل فصولها التالية.. لن تكون صورة لرحلة عمره وحده، بل ستكون ملحمة لجيل كامل من الشباب، كانت سنوات الحرب العالمية الثانية، بداية رحلتهم المضنية من أجل الفن والحقيقة.

مذكرات شاب عاش منذ ألف عام

جمال الغيطانى

هذا عمل أدبى جديد حقا، يرد على تساؤلاتنا عن الجديد فى الأدب العربى المعاصر.

مجموعة من القصص القصيرة كتبها الاديب الفنان جمال الغيطاني. لاتتخذ المسار التقليدى للتعبير، فلا تسرد حادثة، ولا تحكى حكاية، ولا تعرض لشخصيات أو مواقف، وانما تتذرع فى معظمها بأحداث تاريخية قديمة، فتعرضها عرضا معاصرا دون أن تفقدها روح العتاقة والقدم، تعرضها فى صورة أقرب الى التاريخ منها الى الادب، حكاية أحداث، تنقطع ولا تتصل، تنتقل من حادثة الى أخرى، بل تترك الحادثة أحيانا، وتصبح عبرة، ودرسا، صلاة روحية، وعبرا، فقرات تكاد أن تكون مستقلة، وعبر انتقالات سريعة تكاد أن تكون مفاجئة، بين أحداث ومواقف ودروس تتكامل فى ذكاء وعمق، وحدة عمل فنى، ووحدة مجموعة من القصص القصيرة، التى يلفها جميعا مناخ فكرى ووجدانى مشترك.

فى السياق اللغوى عتاقة التاريخ القديم. وفى الاحداث والشخصيات والمواقف عتاقة التاريخ القديم.. ولكنك تحس فى قلب هذه العتاقة بالمعاصرة الحميمة، باللحظة الراهنة التى يعبر عنها الفنان جمال الغيطانى وهو متكئ على التاريخ القديم. ولعلك تحس فى الاتكاء على الماضى، معنى من تفسير الحاضر. انه لا يرمز للحاضر بالماضى، ولا يضئ الماضى أو يفسره بالحاضر. ولكنه يعبر عن لحظة الحاضر بالماضى، فيعمق الاحساس بالحاضر، وهو احساس بالغربة، بالضياع، بالمشقة، بالرعب.

الماضى فى الحاضر، أو الحاضر فى الماضى، ليس هروبا من الالتزام بأحداث الحاضر، وانما تعميق للاحساس بهذا الحاضر، وتكثيف لوجدان الغربة فيه.

ولعل جمال الغيطانى قد استحدث بهذا أسلوبا جديدا فى كتابة القصة، ليس هو القصة التاريخية، فما أكثرها فى أدبنا الحديث، ولكنه «القصة – التاريخ». أى القصة التى تصاغ فى شكل تاريخ، أو التاريخ الذى يعرض فى اطار قصة. لاتخرج منها بإحساس بتاريخ فحسب، أو باحساس بقصة تاريخية، أو بإحساس بتاريخ قصصى، وانما تخرج منها بقصة ذات عراقة، قصة ذات عطر تاريخى، لا هى بالتاريخ المعروف، ولا هى بالقصة المعروفة، بل يكاد التاريخ فيها ان يكون فقدا للتاريخ أو غربة فيه.

وقد استثنى من هذا قصة واحدة هى «أيام الرعب» فليس فيها من مادة التاريخ

العتيق شئ. ولكنك رغم هذا تحس فيها بذات الاحساس الذى أحسسته فى القصص الأخرى، ذات الاحساس بالغربة التاريخية، الغربة عن الحاضر، غربة تاريخية بغير تاريخ!

ان هذه المجموعة القصصية تقدم فى الحقيقة كاتبا جديدا ناضجا يملك القدرة الفائقة على الاحساس، ويملك الموهبة الناضجة للغوص فى التجربة الانسانية. ويملك كذلك ناصية التعبير الذى لا يقيده زخرف زائف، أو تحرفه فصاحة كاذبة. نسيج تعبيره ليس مجرد شكل لما يريد أن يعبر عنه، بل هو كذلك مادته ومضمونه.

ولعلى أحسست فى جمال الغيطانى بقايا أثر لمحاولات قصصية قديمة ليوسف الشارونى، فيها ملامح من فرانز كافكا.

الا أن ثقافته التاريخية وحسن احساسه بها واستفادته منها، تضيف الى هذا الاثر اصالة خاصة، تتخطى به تلك المحاولة القديمة.

لقد كسب فن القصة العربية فى مصر بهذه المجموعة نضارة وتجددا بغير شك، برغم أن هذه المجموعة لاتعبر عن نضارة أو تجدد فى الحياة حولها. فالغربة والضياع والعتامة هى بعض أبعاد واقعنا الحى بغير شك، ولكنها ليست كل ابعاده، وكل صدقه. بل ليست جوهر نبضه الذى يرتعش بالمقاومة الحارة من أجل النضارة والتجدد.

أتمنى أن أستشعر فى مجموعة جمال الغيطانى الثانية نضارة الحياة وتجددها كما استشعرت فى مجموعته الاولى هذه، نضارة الفن وتجدده.

الإسكندرية فى أدب نجيب محفوظ*

سأقصر كلمتى هذه على الاسكندرية فى أدب نجيب محفوظ. ذلك أن الاسكندرية فى أدب نجيب محفوظ تثير سؤالا إشكاليا. إن نجيب محفوظ كاتب قاهرى. لست أقصد أنه من مواليد القاهرة، وإنما اقصد أن مسرح أغلب أعماله الأدبية – التى تكاد تبلغ الثلاثين** – هى القاهرة، القاهرة القديمة بأحيائها الشعبية، الازهر، الجمالية، العباسية، الدراسة، وبشخصياتها القاهرية التى هى فى معظمها من ابناء البورجوازية الصغيرة المدينية.

فى روايتين فقط من رواياته هما «السمان والخريف» و«ميرامار»، انتقل مسرح نجيب محفوظ الى الاسكندرية. لعلنا نجد الاسكندرية فى الجزء الأخير من قصة قصيرة هى «دنيا الله» أو مسرحا للفصل الأول التمهيدى لروايته الطويلة «الطريق».

ونتساءل: لماذا هاجر نجيب محفوظ بأعماله الأدبية هذه الى الاسكندرية أو بتعبير آخر: ماذا تعنى الاسكندرية فى أدب نجيب محفوظ.

ظهرت رواية «السمان والخريف» فى عام ٦٢. ولكن أحداثها تبدأ مع أحداث ثورة ١٩٥٢. فمع أحداث هذه الثورة، فقد «عيسى» مكانته فى القاهرة، فى السلطة. كان من رجال حزب الوفد، المتحمسين له، والمستفيدين منه عندما يتولى الحكم. وكان يتطلع الى كرسى الوزارة. وجاءت الثورة، فطردته من عمله، وأدانته بالفساد، وتركته بلا مستقبل. حتى خطيبته تخلت عنه كذلك. وهكذا فقد العمل والامل والكرامة والحب والمستقبل. ولهذا كانت الاسكندرية. ترك أعز الأشياء لديه: أمه لتموت بعد ذلك بأشهر، وتخلى عن بيت العائلة القديم، وهاجر الى الاسكندرية، الى مكان «لايعرفنى فيه أحد، ولا أعرف فيه أحدا».

وفى الاسكندرية نزل عند أسرة يونانية. وكلما نظر من غرفته الى الخارج «رأيت الوجوه اليونانية من الشرفات والنوافذ وعلى قارعة الطريق»، وهكذا أصبح كما يقول «غريبا فى مواطن الغرباء». «المقهى المرصع طواره بالاشجار، وسوق الخضار بألوانه النضرة، والحوانيت الانيقة تحفل بالوجوه اليونانية وتتردد فى جنباتها لغتهم الأجنبية، فخيل اليك أنك هاجرت حقا، وتنهل من الغربة حتى تسكر. وهؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم

---

* ترجمة لكلمة ألقيت بالفرنسية فى الكوليج دى فرانس بباريس فى إطار ندوة حول الاسكندرية فى الأدب العالمى – فيما أذكر – فى أواخر السبعينات.

** فى ذلك الوقت.

الظن، أنت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء. إذن جميعكم غرباء فى بلد غريب». واختيار شقة فى الدور الثامن دليل آخر على الرغبة فى الامعان فى السفر، جو الاجانب ذو العبير الغريب فجر فى نفسه أحلاما بالهجرة الأبدية الى قمم الجبال المنقوشة بالمراعى الخضر حيث ينقضى العمر بلا كدر».

وهكذا تصبح الاسكندرية عند «عيسى» هى الغربة، الى بلد الغرباء، أى الغربة المزدوجة التى يتفجر بها الاحساس بالعزاء، بالهجرة الابدية، أو الاغتراب السعيد المتجانس إن صح التعبير.

ولكن الاسكندرية لم تكن المكان فحسب، بل كانت كذلك الزمان الطبيعى.. الخريف وكانت الزمان الاجتماعى لفئات اجتماعية بعد قيام ثورة ٥٢. ويلخص لنا عيسى هذا بقوله «ترى البحر وقد سحره اكتوبر فأخلد الى احلام اليقظة، ونرى أيضا أسراب السمان تتهاوى الى مصير محتوم عقب رحلة شاقة مليئة بالبطولة الخيالية» إن رحلة السمان هى رحلة عيسى نفسه وإن جاءت من الجنوب لا من الشمال، من العمل والنشاط والسلطة الى الخريف والخلاء والغربة. «يقول صديقه سمير : انظر الى الاسكندرية كم هى خالية ويرد عليه عيسى : الدنيا كلها خلاء».

ويقول عيسى فى موضع آخر «إننا بلا دور. وهذا هو سر احساسنا بالنفى، كالزائدة الدودية» بل يتهم نفسه فى موضع آخر بأنه «كالأغوات».

وأخذ عيسى يكثر التجول فى شارع سعد زغلول ويطيل الوقوف تحت تمثال سعد. هجرة أخرى الى الماضى الضائع والمستقبل المجهض. هذه هى الملامح السيكلوجية للاسكندرية فى وجدان عيسى : الغربة بين الغرباء، العزاء النفى، الخلاء، السقوط بعد رحلة بطولة خيالية، الهجرة الابدية، أحلام اليقظة، الضياع، الاغتراب. ولكن الاسكندرية ما تلبث أن تكشف له عن ملامح أخرى يتصادم معها.. يلتقى بريرى ... مهاجرة مثله من طنطا. لم يعد لها مكان هناك، ولكنها فى الاسكندرية تعمل لتعيش. تبيع الهوى. (ويكون لقاء عابرا فى البداية ويقيمان معا وتتعلق به. ولكن عندما يتحرك فى بطنها جنين يطردها بقسوة) ثم يكون بينهما لقاء أخر بعد فترة طويلة وقد ازدادت غربته. الجنين أصبح طفلة جميلة. وريرى أصبحت زوجة مخلصة ومدير محل. ويحن الى ريرى، الى طفلته. وفى هذه المرة يطرد هو. لقد أتاحت له الاسكندرية الحب الصادق والابوة ولكنه تمرد عليها. ماذا تبقى له؟ حتى الغرباء الذين كان يعيش معهم غربتهم ويجد العزاء فيهم لم يعد يحس بهم. ماذا تبقى له؟ تمثال سعد زغلول. مجرد تمثال، يجلس تحته ضائعا فى الظلام. ولكن ما يلبث أن يكون هناك لقاء آخر فى حياته بالاسكندرية. شاب مبتسم يحمل وردة حمراء،

شاب كان قد حقق معه أيام سلطانه، واعتقله. يأتى الشاب الى عيسى محاولا محادثته، فى البداية ينكره عيسى ويرفضه. وعندما يغادره الشاب يندفع عيسى للحاق به وهو يقول لنفسه «أستطيع أن الحق به على شرط ألا أضيع ثانية فى التردد». وانتفض قائما فى نشوة حماس مفاجئة ومضى فى طريق شاب بخطى واسعة تاركا وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام».

وهكذا لم تعد الاسكندرية مجرد غربة بين الغرباء، هجرة ابدية، اغترابا، بل أصبحت كذلك استعدادا – وإن يكن مرفوضا – للحياة مع ريرى، للأبوة، كما أصبحت تخطيا للماضى الذى يجسده تمثال سعد زغلول، واندفاعا متحمسا فى طريق جديد.. مبتسم.

ولا نكاد نجد عملا من أعمال نجيب محفوظ القاهرية، ينتهى مصير بطله بهذا الاختيار الحاسم. وفى عام ١٩٦٧ أصدر نجيب محفوظ روايته «ميرامار» التى يمكن أن نطلق عليها رباعية الاسكندرية. فهى حادثة واحدة يحكيها شخصيات أربع. كل من هذه الشخصيات هو عيسى آخر. هارب الى الاسكندرية، متغرب اليها. وفى بنسيون ماريانا اليونانية العجوز تدور أحداث الرواية. وماريانا شأن قاطنى البنسيون جميعا، قد مستها ثورة ٥٢ بل ثورة ١٩. ففى ثورة ١٩ قتل زوجها الأول، وفى ثورة ٥٢ تجردت من مالها بضياع أسهمها فى أسهم زوجها فى البورصة. وأفلس زوجها وانتحر. وأغلب بقية الشخصيات كذلك لوجودهم فى الاسكندرية علاقة بثورة ٥٢. عامر وجدى وفدى قديم. انتهت حياته السياسية بقيام الثورة. وجاء الى بنسيون ماريانا ليقضى بقية عمره. طلبه مرزوق من رجال السراى الملكية التى انقضى عهدها، يجئ كذلك ليبدأ حياة جديدة بعد سن الستين، وحسن علام، مالك أرض فى طنطا لم تمسه الثورة لانه يملك مائة فدان فقط. ولكنه يتوجس خيفه. فى طنطا له حب مرفوض، ولهذا لم يعد له ولاء لشئ. يأتى الاسكندرية باحثا عن مشروع. ومنصور باهى، شاب كان شيوعيا، ثم ارتد، بل خان واعترف على رفاقة بضغط من أخيه الذى يعمل فى البوليس. جاء الى الاسكندرية هربا ويأسا، باحثا عن الاستقرار. يطارده دائما الاحساس بالخيانة.

على أن هناك شخصيات أخرى. أولا زهرة، فلاحة، هربت من قريتها أيضا، لأن أهلها يحاولون – بعد موت أبيها – تزويجها من رجل عجوز. جاءت تعمل فى بنسيون ماريانا. وهكذا يلتقى المهاجرون جميعا فى بنسيون ماريانا المهاجرة الأصلية. وزهرة باسمها ترمز الى القرية المصرية، الى مصر الخضراء، فيها بساطة أبناء الريف، وصلابتهم، وتمسكهم بالقيم. وهى على خلاف بقية الشخصيات، ليست على تناقض مع الثورة بسليقتها. تحافظ فى البنسيون على قيم قريتها، وتحاول أن تتعلم القراءة والكتابة. إنها على حد تعبير أحد الشخصيات «ممثلة الثورة فى البنسيون»، ثم ينضم الى هؤلاء المهاجرين

مهاجر أخير. ليس مهاجرا من خارج الاسكندرية، وانما من داخلها هو سرحان البحيرى. يلتقى بزهرة فى الطريق فيعجب بها، ويكون قد سئم علاقته بالراقصة العاهرة صفية، سئم منها وتطلع الى زهرة. رحلة سأم داخل الاسكندرية الى بنسيون ماريانا. وهو من المشايعين للثورة، الممثلين لها. ولكنه تعبير زائف عنها. شخصية انتهازية. عضو فى التنظيم السياسى للثورة، وموظف فى شركة غزل الاسكندرية، ومتآمر مع موظفين آخرين بها لسرقتها. إنه رمز للثورة فى التطبيق الفاسد .. لا فى الحلم الذى تمثله زهرة.

وينجح فى كسب قلب زهرة، ولكن سرعان ما يتعلق بمدرّستها التى تعلمها القراءة والكتابة، ويسعى للزواج منها. ثم لا يلبث أن ينتحر بعد أن انكشفت محاولته للسرقة. ويتحطم قلب زهرة، ولكنها لا تتراجع عن طريقها. ستغادر البنسيون وتقول لعامر وجدى «سأكون أحسن مما كنت هنا». ويقول لها عامر وجدى «ثقى أن وقتك لم يضع سدى. فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود».

إنها دعوة كذلك كنهاية السمان والخريف، وإن تكن أقل وضوحا، الى طريق جديد بعد انكشاف فساد الطريق السابق.

وميرامار هى اسكندرية الشتاء، اسكندرية العواصف، والجريمة والخديعة والخيانة، والضياع والماضى المحزن ونهاية العمر. ولكنها كذلك اسكندرية زهرة الفتاة الريفية، مصر الخضراء الباحثة عن طريقها بين الأفاعى الغادرة فى اعتداد وشموخ.

وكما كانت «السمان والخريف» هروبا انتهى «بعيسى» الى اكتشاف النفس والجديد، كانت ميرامار كذلك هجرة مأساوية، انتهت بزهرة الى اكتشاف النفس والجديد كذلك وإن يكن بمستوى أقل وضوحا وحسما.

ولعل الفارق بينهما هو الفارق بين عام ١٩٦٢ وعام ١٩٦٧ في مصر. فى عام ١٩٦٢ كانت هناك إجراءات التأميم ومحاولات تنكب طريق النمو الرأسمالى، أما عام ١٩٦٧ فكان عام الهزيمة والخديعة والفشل. وفى القصة القصيرة «دنيا الله» يصبح للاسكندرية بعد آخر، هو التحرر والتحدى والانطلاق. عم ابراهيم الفراش العجوز فى احدى الدوائر الحكومية، الذى عاش طوال حياته محترما من رؤسائه، يضرب به المثل فى الأمانة، يهرب فجأة بمرتبات الموظفين فى بداية الشهر، الى الاسكندرية ليقضى بها وقتا ممتعا سعيدا – بعد عمر طويل من الحرمان والجدب والمذلة – مع فتاة صغيرة جميلة. يغدق عليها وعلى نفسه فى غير تبصر، وعندما تنفد النقود، يسلم نفسه للبوليس راضيا سعيدا.

أما فى رواية الطريق، فالاسكندرية ليست إلا موطن صابر الذى كبر فلم يجد له أبا. وتموت أمه وهى تؤكد له أن أباه حى، وتدفعه الى البحث عنه. إنه فى الاسكندرية بلا أب. ولهذا تبدأ هجرته من الاسكندرية بحثا عن الأب والسعادة والكرامة والسلام. ولا تكون

الاسكندرية هنا، إلا معنى من معانى فقدان الانتساب، معنى من معانى اليتم. وهى فى هذا لا تختلف كذلك عن معنى الاسكندرية فى روايتى «السمان والخريف» و«ميرامار» ... اللهم إلا أن تصبح الهجرة منها لا إليها لاختلاف دلالة هذه الروايات.

نستطيع أن نقول أخيرا، إن الاسكندرية عند نجيب محفوظ، ذات دلالة قاهرية. فنحن ننتقل إليها، هربا أو تغربا، أو بحثا عن عمل أو متعة أو عزاء أو انطلاق. وبهذا لم يخرج نجيب محفوظ فى نظرته الى الاسكندرية عن قاهريته. إنها الـ «هناك» الـ «بعيد»، الزاخر بالسمان المتساقط فى رحلة الخريف، وأعاصير الشتاء الهوجاء، والبحر العريض الذى يقذف دائما بالغربة وبالغرابة والغرباء، والذى يتيح الانطلاق والمتعة.

إنها مرفأة البورجوازى الصغير القاهرى فى بحثه عن مخرج، عن مهرب، عن عزاء، عن متعة. ولعلها تختلف بعض الشئ عن «العوامة» فى روايته «ثرثرة على النيل» ولكنها تلتقى معها فى الرمز الكبير. إنها كذلك عوامة منعزلة خارج حياة القاهرة – السلطة، القاهرة – المشاركة، أو القاهرة – العمل الاجتماعى. إنها عوّامة فى شمال القاهرة الاقصى، لا فى قلبها. وهى على شاطئ بحر، لا على ضفة نيل. إنها رمز للعزلة، للفشل وللملل ولعدم الاكتراث بما يجرى، ولكن .. لأنها مدينة، وليست عوامة مغلقة، فهى زاخرة بالاحداث، وبإمكانية الاكتشاف الباهر. ولهذا فهى تتضمن أملا فى الخلاص .. أو على الأقل .. معرفة بطريق الخلاص .. فعيسى عرف طريقه عند ما التقى بصاحب الوردة الحمراء، وزهرة عرفت طريقها بمعرفتها بالطريق المرفوض.

إنها إذن الاسكندرية فى عقل ووجدان البورجوازى الصغير القاهرى. ولعلنا بهذا أن نجيب على السؤال الذى بدأنا به هذه الكلمة. إنها مجرد رمز من رموز أزمته. فى أغلب روايات نجيب محفوظ الاخرى بل قصصه القصيرة نحس بالقاهرة لا الرمز فحسب، بل كواقع عينى حى، بتضاريسها الجغرافية والنفسية والاجتماعية، أما الاسكندرية فبرغم ما نتبينه منها فى هذه الروايات من تضاريس خارجية فإنها رمز محض أكثر مما هى واقع اجتماعى حى. ولهذا نقول إنها حلم البورجوازى الصغير القاهرى. ذلك أن الاسكندرية لو تأملناها لا من الناحية التاريخية فحسب، بل من الناحيتين الاجتماعية والثقافية، لوجدناها تختلف كثيرا عن الرمز الذى أعطاها لها نجيب محفوظ، وإن لم تتناقض معه فى بعض مظاهرها الخارجية، ولعل نجيب محفوظ قد أعطى لرمزه فى النهاية معنى ايجابيا – كما اشرنا من قبل – هو معنى اكتشاف الطريق. على أن اغلب الروايات الأوروبية التى تجرى احداثها فى الاسكندرية فتكاد تقتصر على المعنى السلبى بل تكاد تقتطعها من التراث الحضارى المصرى.

فالاسكندرية ليست مجرد مهرب، أو مهجر أو معبر، ليست مجرد مدينة جانحة على حد عنوان إحدى الروايات الأوروبية. ليست مجرد ميناء ينتسب الى البحر الأبيض المتوسط

كما تصورها أغلب الروايات الأوروبية التى كتبت عنها، إنها جزء متكامل من كيان حضارى كبير هو مصر. حقا، إن تخطيط الاسكندر الاكبر لها الى شوارع طولية وعرضية، يرمز الى وصفها الحضارى كمعبر بين الشرق والغرب، بين الشمال والجنوب. ولقد كانت ومازال كذلك. ولكنها الى جانب هذا لها كيانها المستقل المتميز. لقد تحركت عبرها الحضارات منها الى شمال البحر المتوسط، ومن شمال البحر المتوسط اليها، إلى الشرق، إلى فارس والجزيرة العربية وبغداد والى المغرب والاندلس، ومن الاندلس والمغرب إليها والى بغداد. وفيها تصارعت الحضارات والثقافات المختلفة، ولكنها ظلّت لها شخصيتها المتميزة الخاصة. ففيها قام الامتزاج الجديد بين الفلسفة اليونانية والفلسفة الشرقية، وفيها احتدمت معركة المسيحية الأولى، وفيها التجأ الخوارج، وفيها وقف المذهب السنى متحديا فى مواجهة المذهب الشيعى، ومنها انطلقت المساندة لجيوش صلاح الدين فى معاركه ضد الصليبيين، وفيها كان التصدى المصرى الأول لحملة نابليون الفرنسية، ولحملة فريزر الانجليزية، ومنها تصدت الثورة العرابية للعدوان الانجليزى، وفيها كل خطب مصطفى كامل، الشرارة الأولى لثورة ١٩١٩، وفيها تأسس أول حزب شيوعى مصرى، وفيها معارك ٤٧ – ٤٩ ضد الاحتلال الانجليزى، وفيها تحركت أولى كتائب المساندة الشعبية لثورة ١٩٥٢. وكانت معاركها الوطنية والطبقية جزءا من المعارك الوطنية والطبقية فى مصر كلها. حقا، لقد كانت معبرا ومهجرا، ولكنها كانت كذلك ودائما طليعة من طلائع النضال من أجل المحافظة على الشخصية المصرية، من أجل الاستقلال الوطنى، من أجل الابداع الثقافى المصرى على طول التاريخ. كانت ومازال وطنا ثانيا لليونانيين والايطاليين، ولقاء مع كل شعوب البحر الابيض المتوسط، وكانت كذلك الهاما لشعراء وكتاب أوروبيين. ولكن لم تكن – رغم مظهرها الخارجى – بلدا كوزموبوليتيا. كانت دائما مرتبطة بواقعها المصرى الكبير سياسيا واجتماعيا وثقافيا. لعلها كانت تنام فى بعض لحظات التاريخ تحت ضغط احداثه الجسام، ولكنها كانت تقوم من جديد، وتطالب أن تصبح لها السيادة من جديد فى بيتها وعلى حد تعبير Arabi لـ Antoinos فى رواية Cités á la dérive:

Ce peuple s'est reveillé et demande á redevenir le maitre dans sa maison.

لم تكن الاسكندرية باريس الشرق كما يقال بل كانت اسكندرية مصر. ولم تكن مجرد ملتقى للجواسيس ومجالا للمؤامرات السياسية الدولية وحانة كبيرة للعاهرات وملتقى لشواذ الطبقات البورجوازية من مصريين وأجانب كما تصور بعض الروايات التى كتبت عن الاسكندرية، (داريل مثلا). حقا. ان البحر الأبيض المتوسط والاجانب والمناخ المتقلب أعطى للاسكندرية مذاقا خاصا وتضاريس نفسية خاصة وجعلها مسرحا لعمليات ومغامرات متنوعة محلية ودولية، ولكن وراء هذا كله كانت الاسكندرية هى إسكندرية مصر.

ويبقى دائما ما كتب عن الاسكندرية بالانجليزية أو الفرنسية أو اليونانية أو الايطالية، كتابات انجليزية وفرنسية ويونانية وايطالية من الاسكندرية لا عن الاسكندرية فعند كافافيس مثلا كانت اسكندرية الغربة المطمئنة، والقلعة التى يستطيع فيها ومنها أن يكون نفسه، وأن يبصر كذلك نفسه التى هناك على الشاطئ الآخر. ولهذا تبقى الاسكندرية جزءا من تراث مصرى، عربى، سياسى ثقافى تلعب فيه الاسكندرية دور الطليعة. فى تماثيل محمود موسى، ورسومات محمود سعيد وناجى ورسومات سيف وأدهم وانلى نجد تأثيرات بحر أبيضية، وفرنسية خاصة، ولكننا كذلك نجد – فى الجوهر – البحث الجاد عن الشخصية المصرية. وفى موسيقى سيد درويش، لا ننصت الى قلب الاسكندرية وحدها، وإنما ننصت الى التعبير الموسيقى عن ثورة ١٩١٩ المصرية، وفى الاسكندرية وجدت مدرسة أبوللو أرقى الساحات الشعرية فى الانتقال بالشعر العربى الحديث من شعر التقرير الى شعر الوجدان.

ما استطيع فى هذه العجالة أن أعرض لدور الاسكندرية الفكرى والسياسى والثقافى فى تاريخ مصر، القديم والحديث والمعاصر. ولكن حسبى أن أقول فى النهاية، ان الاسكندرية ككيان حضارى ليست مجرد بلد ينتسب الى حضارة البحر الابيض المتوسط، بكل ما تأثرت به من حضارات بلدان البحر المتوسط، أو أثرت فيها، وبتعبير آخر، إن اسكندرية ليست كيانا كوزموبوليتانيا، أو بحر أبيضيا، وإنما هى فى الجوهر، كيان حضارى مرتبط بالتراث الحضارى العام للشعب المصرى أساسا. كانت رسوله الى هذه الحضارات، أو المضيف الأول فى استقبال هذه الحضارات، والتفاعل معها، ولكنها أولا وقبل كل شيءكانت قلعة الحماية والتصدى الأول فى مواجهة العدوان الأجنبى وفى اكتشاف أسرار الشخصية المصرية.

لا .. لست بهذا احاول أن أسلب الاسكندرية من تراث البحر الابيض، أو من التراث الانسانى عامة، وانما أحاول فحسب أن أحدد ملامحها النوعية.

ولهذا، فكما قلت من قبل بأن ماكتب عن الاسكندرية بالانجليزية أو الفرنسية، أو اليونانية أو الايطالية، إنما هو كتابات انجليزية وفرنسية ويونانية وايطالية، أقول كذلك، إن الاسكندرية عند نجيب محفوظ، هى مجرد حلم قاهرى ورمز محدود للاسكندرية وليست تعبيرا حقيقيا عن الاسكندرية الحقيقية.

ولكن .. أين نجد الاسكندرية الحقيقية .. لعلنا نجدها فى تماثيل محمود موسى ورسومات محمود سعيد، وعويس وناجى وسيف وأدهم وانلى، وموسيقى سيد درويش، وعشرات غير ذلك من التعابير الأدبية والفنية، فضلا عن التعابير السياسية والاجتماعية، وفى هذه التعابير سنجد الاسكندرية، ولكن سنجد مصر .. على أن هذا موضوع آخر أكبر من هذه الكلمة السريعة.

«كوابيس بيروت» و «الشيّاح»
رؤيتان فنيتان وقضية واحدة
لـ غادة السمان و اسماعيل فهد اسماعيل

رؤيتان فنيتان وحقيقة واخدة، روايتان وحدث واحد.. خرجت بهما علينا هذه الايام مطابع بيروت لتقول بهما لنا وللعالم أجمع، كلمتها الباسلة الواعية المستبشرة رغم كل شئ.

من قلب المحنة اللبنانية – الفلسطينية، من قلب المعاناة والصمود والنضال البطولى، من الرصاص والقنابل والانقاض وحواجز الموت والجثث المكدسة على الأرصفة وفى الطرقات، من مقاساة العطش والجوع والنزف حتى الموت، من الصراع الوطنى الطبقى الحاد، الذى اتخذ قناعا طائفيا زائفا، من مواجهة المؤامرة الامبريالية الصهيونية التى تنفذها انظمة عربية رجعية، من مواقف الانسان اللبنانى – الفلسطينى، على اختلاف مواقعه الاجتماعية ووعيه السياسى، من العصير المر لهذا كله، نبتت هاتان الروايتان لا تسجيلا فنيا فحسب لحاضر هذه المحنة، وانما مشاركة جليلة كذلك فى تخطيها بالوعى بابعادها المختلفة وعيا فنيا هو خلاصة الخلاصة للوعى بحقيقتها الواقعية.

نحن فى «كوابيس بيروت» لغادة السمان وفى «الشياح» لاسماعيل فهد اسماعيل (من منشورات دار الآداب – بيروت). نعيش تجربة انسانية عبر عنها الادب العربى. والادب العالمى فى اكثر من رواية ومسرحية. انها تجربة احتجاز طائفة من الناس فى مكان. ثم متابعة ما يطرأ على سلوكها النفسى والفكرى من تغيرات تنجم عن هذا الوضع الاحتجازى. على أننا فى هاتين الروايتين نعيش هذه التجربة على نحو مختلف وفريد. فلسنا محتجزين فى جزيرة بعيدة. أو صحراء قاحلة. ضلت بنا اليهما الطريق. ولسنا محتجزين فى خندق نتيجة لغارة جوية، أو فى مصعد نتيجة لعطل فنى. وانما نحن محتجزون فى مكان بسبب حرب أهلية تحيط بنا. بسبب أهوال ومخاطر تشل حركتنا أياما وأسابيع وشهوراً. بسبب قناص يتربص بنا فى بناية مواجهة، ورصاصات طائشة تنطلق من كل مكان. الاحتجاز هنا ليس مسافة مكانية أو صعوبة فنية. وانما تعقد العلاقات البشرية واحتدامها. فانت فى مدينتك بين ناسك. وأصدقائك ومعارفك. انت فى بيتك، أو فى بيت، أو سرداب، تحتمى فيه من اخطار. ولكن احتماءك هذا نفسه يعرضك لاخطار العطش والجوع والموت. ولهذا فان الامر هنا لا يصبح مجرد احتجاز. ولا مجرد بحث عن مخرج من الموت عطشا وجوعا. بل يفرض عليك كذلك اختيارا حاسما. أين انت مما يدور

حولك؟ ما موقفك منه؟ وهكذا لا يفجر الاحتجاز مجرد اعترافات او افضاءآت أو ذكريات، أو تمايزات وتبدلات نفسية وفكرية محدودة. بل يضعك فى مواجهة اختيار بين الموت محتجزاً أو الموت مناضلا. ويصبح الدفاع عن الحياة هو نفسه مواجهة الموت.

نحن فى رواية غادة السمان سجناء بيت من ثلاثة طوابق يقع وسط اخطر معارك بيروت. نحن فى مواجهة فندق «الهوليداى إن». وبرغم ما يحيط بنا من موت متربص، فنحن فى حى ارستقراطى، وبيت أسرة ارستقراطية، هى اسرة عم فؤاد وولده أمين. على أن معهما خادما سودانيا و«هى» بطلة روايتنا، او المعبرة عن بطولة هذه الرواية. و«هى» ليست من هذه الطبقة الارستقراطية، شأنها فى ذلك شأن الخادم، وإن اختلفت بينهما درجة الوعى. فهى مثقفة كاتبة.

وفى رواية إسماعيل فهد إسماعيل نكون سجناء سرداب فى حى بيروتى شعبى فقير هو حى الشياح، حى الشغيلة اللبنانيين والفلسطينيين. ولهذا نلتقى فى سرداب الشياح بشخصيات من البسطاء الفقراء، الام والطالب والعامل والجندى السابق، ونجد بينهم – فى غير تفرقة – المسلم والمسيحى.

ومن هذا الاختلاف فى التكوين الطبقى لعناصر الروايتين يبرز الاختلاف فى تكوينهما الفنى وفى المسار الموضوعى لحركة احداثهما وفى بعض جوانب من رؤيتهما رغم وحدة الظروف المحيطة بهما.

عالم رواية غادة السمان هو عالم المثقف الذى ينتمى فكريا، ولكنه متردد فى المشاركة الجسدية النضالية. انه يتساءل ويكثر التساؤل. انه يحلم ويهجس، ويعيش الواقع فى صورة كوابيس. حقا ان الواقع نفسه كابوسى الطبيعة. ولكن المثقف المنعزل عن المشاركة النضالية لا يتبين فى كثير من الأحيان الحدود الفاصلة بين الكابوس والحلم، بين الاختلاط الايديولوجى الزائف، والتمايز الطبقى الحاسم، بين العنف فى ذاته والعنف الثورى، بين ما هو كائن وبين ما ينبغى أن يكون، بين القيمة المثالية والواقع الحى المعقد، بين المثال والضرورة، بين الفكرة وممارسة تحقيقها، انه قد يعبر فى لحظات خاطفة عن وعيه بهذه الحدود، ولكن تعبيره يأتى عاطفيا، لا يتيح له ان يعبر بحسم هذه الحدود، ولهذا يظل متردداً، معلقا بينهما.

انغلق الباب، اغلقته «هى» بطلة الرواية، فكانما اغلقته ايضا بينها و«بين الحياة والأمل». هناك قناص يتربص، يشلنا، يشلها، عن الحركة، يحرمها من الحياة الفسيحة، يحتجزها وراء جدران، ويكاد يصبح هذا القناص الذى يحمل بندقية ذات منظار رمزا لكل سلطة قمعية. انه النظام الطبقى السائد، انه الايديولوجية المسيطرة، انه العادات المختلفة، انه

كل ما يهدد سكينتنا، وهدوءنا وسعادتنا وانطلاقنا وتفتحنا الانسانى. انه ما يحرمنا الحب والحرية والبحر والافق والفرح. انه هناك «اننا سجناء ذلك الغول الغامض المختبئ فى مكان ما والذى يتحكم فى دورتنا الدموية والعقلية والنفسية» انه ليس هناك فقط، بل هو فينا، انه سلطة قمعية داخلنا كذلك. ما العمل، نستسلم فنموت، أو نقاوم فنتحرر ونموت أيضا، هل هناك وسط بين الاستسلام والمقاومة. هل هناك حياد؟ لا، فهل هناك وسط آخر داخل «ان تقاوم». يكفى ان تقاوم بالكلمة، دون أن تنخرط فى الفعل؟ وتجرى أحداث الرواية أو كوابيسها لتجيب على هذا السؤال.

ان المسلحين يحتلون فندق «هوليداى إن» المواجه للبيت، ويطل فوق أعلى طوابقه حيث تسكن «هى»، «كما يشرف جبل من الاسمنت والحديد فوق كوخ لفلاح مسالم فى قعر الوادى» وهكذا منذ البداية نحس بطبيعة العلاقة الطبقية بينها وبين المسلحين. برغم كلمة المسلحين المائعة طبقيا «فأى فئة من المسلحين هم؟» والتى نجدها ممتدة على طول الرواية. كما نحس بطبيعة العلاقة بينها وبين من تسكن معهم. ان الطابق الثالث الذى تسكن فيه هو المعكوس الايديولوجي للوضع الطبقى. فى الطابق الاول الاكثر امنا تسكن الطبقة الارستقراطية. عم فؤاد وابنه أمين، (مع خادمهما السودانى)، وفى الطابق الثانى – الوسط – لا يسكن احد، فلا مكان للوسط فى هذا الموقع. لقد هرب سكان هذا الطابق الى أوروبا. على أن «هى» فى الحقيقة لاتعيش فى الطابق الثالث، طابق المواجهة. وانما تتردد دائما فى لحظات الخطر بين هذا الطابق والطابق الأول. ففى الطابق الثالث كتبها، التى أصبحت هدفا مباشراً للطلقات، لا .. ليس فى الامر مصادفة. «إن الرصاص نقيض الحروف». نقيض الكلمات «وان كان بعض هذا الرصاص حروفا». انها مقاتلة أيضا. ولكن بالقلم وحده. «كل ثوراتى وقتلاى تحدث فى حقول الابجدية وقذائف اللغة». «لماذا لم اتعلم المقاتلة بالسلاح لا بالقلم وحده من اجل ما أومن به». وتجيب فى البداية «المهم ان اعيش. فالحياة وحدها هى الضمان لتصليح اى خطأ» ولكن أى حياة .. وكيف ؟ انها مهددة فى كل لحظة. ان القناص متربص دائما. والرصاص لاينقطع. على ان «صوت الرصاص يلغى اللغة ويزيد وعى الانسان بفرديته وعزلته حين يسقط فى بئره الخاصة» وتسقط فى بئرها الخاصة. وتتفجر الرؤى الكابوسية، ويفتح الباب ويدخل حبيبها يوسف، وجسده مغطى بالدم. لقد قتله تلاميذه المسلمون امام عينيها وشتموها لانها تمشى مع مسيحى، وتنفجر الكوابيس. لقد شرب اللبنانيون جميعا من نهر الجنون، والمسلمون يقتلون المسيحيين والمسيحيون يقتلون المسلمين. ويصبح لبنان وحشاً كاسراً يتربص بالحب فى كل مكان. ان العاشق «هو وحده القادر على فهم معنى الحرية والحنان والمساواة والفرح والشمس والطفولة وكل العبارات التى يتشدق بها حكامنا العاجزون فكريا وجنسيا» حتى الفقراء اصبحوا ضد انفسهم «لانهم ضد الحب كالاغنياء، ربوهم على ذلك لقتل غريزة

الحق فى نفوسهم» وتعيش «هى» قصة حبها فى كوابيسها المتنوعة. فى بئرها العميقة، فى عزلتها القاتلة، فالحب «درع فى زمن الحروب الاهلية» ولكن أى حب؟ انه حب مع شبح، حب مع ذكرى، وتزداد عزلتها وينفجر المزيد من الكوابيس. كان معها فى البداية شقيقها. ولكنه هرب، الى أين؟ انتهى به الامر الى السجن لسبب لا معقول كهذا اللامعقول - كما تقول «هى» - الذى يجرى على مسرح لبنان. لقد وجدت معه قطعة سلاح غير مصرح بها! وتزداد عزلتها، ولا يكون لها من صلة بالعالم الخارجى الا التليفون الذى تدب فيه الروح احيانا ويموت فى أغلب الاحيان، الاصدقاء مازالوا هناك، يسألون عنها، وتسألهم عن وسيلة للخلاص، وكيف، هل من أمل فى مصفحة تأتى لانقاذها؟ وفى انتظار الخلاص تحاول الخروج من عزلتها. فى مواجهة البيت دكان لبيع الحيوانات الاليفة، القطط والكلاب والببغاوات والفئران والارانب وما شاكل ذلك. إن صاحبها لا يكاد يطعمها إلا بما يبقى فيها بقية حياة تمكنه من بيعها. إنه عالم حيوانى «ما أشبهه بعالمنا»، يعض البؤساء كل منهم صاحبه بدلا من أن يهجموا جميعا عليه (على عدوهم الحقيقى) مرة واحد» وكذلك فقراؤنا «يضرب بعضهم بعضا.. بدلا من أن يهجموا معا على عدوهم الواحد: إسرائيل». على انها سرعان ماتستدرك هنا ما لم تستدركه من قبل فى أحد كوابيسها التى رأت فيها اللبنانيين جميعا يشربون من نهر الجنون، «يهدر فى داخلى صوت: ان العدو حين يكون من بعضنا فقتاله هو المرحلة المحتومة لقتال العدو فيما بعد» ولكن .. «يظل قتل جيرانى واحبائى هو ابغض الحلال الى قلبى مهما كانت المبررات العقلية لذلك» على ان هذا الاستدراك لا ينفى الرمز الكبير الخالى من الدلالة الطبقية لدكان الحيوانات الاليفة على طول الرواية. «انه رمز لمدينتنا، لما يجرى فى مدينتنا» وخاصة عندما يعجز صاحب الدكان عن الوصول اليها وتقديم الطعام والماء للحيوانات، وتأخذ الحيوانات فى التربص ببعضها البعض، واكل بعضها البعض، وهى رمز كبير كذلك «لمدينتنا» عندما تنجح «هى» فى الوصول الى الدكان، وتفتح للحيوانات أقفاصها تدعوها الى الحرية وتأبى الحرية، فتحت كل الأقفاص فلم تتحرك الحيوانات خارجها، بل تحركت نحو المكان المعد لطعامها «كأن الحرية غول قابع بانتظارها» «كأنها نسيت كل شئ عن الطبيعة والسماء والركض والتحليق والسباحة، نسيت كل شئ عن الحرية والفرح وتحصيل رزقها ومتع الصيد فى دروب الفصول الاربعة» «ذكرتنى بحال اهل حينا، حين يهدأ القتال فى أوائل كل شهر، فيذهب كل واحد لقبض راتبه أو نصف راتبه أو ربع راتبه كما يشاء له رب عمله ويعود بعدها راكضا الى «بيته - القفص حاملا ما استطاع تخزينه من الطعام، قابعا فى عاصفة الريح والنار والجنون، مكتفيا من حياته بأحط أنواع الوجود البيولوجى»، على ان الحيوانات عندما يطول عليها الجوع، ويأتيها صاحبها أخيرا محملا بالطعام والماء، لا تنتظر ما يقدمه لها، بل تهجم الكلاب الجائعة عليه، ولا تبقى منه غير عظامه وثيابه،

ويصبح الجوع في مدينتنا كذلك دافعاً أساسياً من دوافع الفعل، ولكن ما اكثر ما ينحرف هذا الفعل عن هدفه، ويصبح مجرد قتل لا قتال، وتنفجر الكوابيس، أين انت ايها الحب المحرر. «تعال الى يا يوسف واتحد بى. فأنا ممددة على البلاط فى مملكة الغربة» أين انت ايها الحب المخلص «ايها الرفيق الحب» .. وتنفجر الكوابيس. شاكر بائع رصيف، فى كل يوم يستولى المسلحون على حصيلة كده، فيتحول صيادا مثلهم، ما أكثر ما يتحولون الى صيادين لرؤوس البشر، يحولهم الجوع كما تحولهم دوافع نفسية مختلفة. ماذا تفعل؟ «ان كل عملية حياد هى مشاركة فى عملية قتل، المسألة هى تحريض على القتل أو شروع فى الانتحار» ، ولكن «هل يتحقق الانتماء ضرورة بالمشاركة فى المقاتلة» ؟ انها منحازة «منحازة لطرف ضد طرف، منحازة للشمس والعدالة والحرية والفرح والمساواة» ولكن .. القتال!! انها مثل كل الفنانين متناقضة، تريد الثورة ولا تريد الدم، تريد الطوفان ولا تريد الغرقى، ان حروفها التى كتبتها من قبل هى التى تقاتل اليوم، ولكن هى ماذا تفعل؟. «ان جر الفنان الى، القتال كجر مارى كورى من مختبرها الى المطبخ بحجة ان البلاد تعانى نقصا فى الطباخين» ولم لا؟ اذا كانت المدينة فى مجاعة فما قيمة مارى كورى خارج المطبخ، خارج العمل المباشر من اجل اطعام الناس، «.. ان الفنان نوع فريد من الثوار، الفنان شرارة الثورة ونبوءتها» «ضع الرصاصة بجانب القلم، تجد القلم اكبر حجما» ولكن .. يا للمأساة « القلم عنّين فى مواجهة ظروف كهذه» . ماذا تفعل؟ وتعكف على الكتابة، كتابة مذكراتها. «كوابيس بيروت» تكتب عن «حكامنا الذين يحاولون مداراة السرطان بحبة اسبرين، عن الطبقة الفاسدة التى تظن الوطن حقيبة تستطيع ان تحمل فيها ثروتها وتهرب. لا .. ولكن المسئولية ليست مسئولية الحكام وحدهم، انها كذلك «مسئولية المحكومين الذين ارتضوا حمل جلاديهم على اكتافهم عشرات السنين» .

وتتفجر الكوابيس «الفقراء الابرياء يموتون والجزارون هربوا من مدينة الكوابيس والجنون» .. أولئك الفقراء الذين يتحاربون «متى يرون الرابطة الحقيقية بين متراسهم والمتراس المقابل، رابطة الذل المشترك والقهر المشترك والحرمان المشترك من الحب» . انها تواصل خلاصها بالكتابة. ليس بينها وبين أسرة الطابق الأول عم فؤاد وابنه امين وخادمهما غير الحوار العابر. ولكنها تراقب فيهما جوهر المأساة التى تدور حولها، إنهما قابعان فى دارهما حرصا على ممتلكاتهما وهما متمسكان بكل أرستقراطتيهما يأكلان مع ندرة الاكل «حسب الأصول» ، ويلبسان «حسب أصول» .. هذا الماضى الارستقراطى هو الذى يصنع هذا الحاضر المتفجر الدامى» . وتتفجر الكوابيس، العنف يشتد ويسود، ويأتى العيد، وترفضه السيدة بيروت. تقول له : لقد ضيعت دورى كراقصة أولى فى كباريه الشرق الأوسط ولكن «من رمادى قد أخرج ومن نهر الدم قد اتطهر» هل تحتضر بيروت أم تولد؟ ويشتد الجوع والعنف، حتى أمين المسالم شبه الأنثى يعلن حربا فى البيت، وان تكن حربا

ضد الذباب والصراصير والفئران، وبموت عم فؤاد فى ثوبه العثمانى الرسمى وصدره ملئ بالنياشين «حسب الاصول».

ويصر أمين على ان يضعه فى فراشه، ثم ما يلبث ان ينقله مع الأيام من موضع الى موضع حتى ينتهى المطاف بجثة عم فؤاد الى صندوق القمامة خارج البيت، على أن «أمين» يتمسك بتقاليد والده، يرفض مغادرة البيت، حرصا على أثاثه وتمسكا بممتلكاته. «الذين يستعيضون عن الحب، بحب التملك هم الذين يصنعون الحروب»، ولكن هى ماذا تفعل؟ .. إنها تنتظر مصفحة الانقاذ التى تأتى ولا تأتى. وفى انتظارها تكتب، وتتفجر فيها الكوابيس، «صابر» الموكل به برّاد (ثلاّجة) الجثث، تتكاثر الجثث على براده، لا بأس، يختار من الجثث حسب مكانتها الاجتماعية، ووضعها الطبقى، ويطرد جثث الفقراء. والمستشرق يجلس جلسة الحكمة يتأمل بيروت وهو يشرب الويسكى ويواصل افتاءه: «ان ما يدور فى بيروت هو مجرد شجار بين محمد والمسيح» وتنفجر كوابيس، امرأة وكلبها يتشاجران على القمامة، والمستشرق مصر على انه شجار بين محمد والمسيح، أصبحت السرقة مهنة الجياع والعاطلين عنْ العمل، والمستشرق يؤكد انه شجار بين محمد والمسيح، المسيح يحضر احتفالا بعيد ميلاده، فيرفضون دخوله ويصلبونه لانه فلسطينى! كوابيس، الأموات يخرجون من قبورهم ويشيعون جنازة احد الاحياء الذى وجد بينهم خطا، يشيعون جنازته الى دار الحياة ويواصلون تجوالهم الليلى فى المدينة. «السيد الموت» مرهق مرهق من كثرة الأعباء، إنشاء مؤسسة أمريكية للموت، مؤسسة «يعيش الموت» لتنسيق الجهود، وأنا ماذا أفعل؟ أكتب، انتظر مصفحة الانقاذ التى تأتى ولا تأتى، أعيش ذكريات الحب، صاروخ يفتك ينصف غرفة نومها، النار تشتعل فى البيت، مكتبتها تحترق، وتنفجر الكوابيس، «بيروت قبل الحرب كانت قناعا فأحرقت الحرب قناعها فبدت امراضها للعيان». «اذا كان ما مر بنا حربا قذرة» فقد كان سلام بيروت ما قبل الحرب «سلاما قذرا» كان سلام استمتاع أقلية جماعة الدولشى فيتا على حساب حرمان الاكثرية». كوابيس، المسالمون والمحايدون يخرجون فى تظاهرة، يقتحمون السوبر ماركت لا يجدون فيه غير أكل الكلاب، يجلسون أرضا ويأخذون فى لعقه، قارئو نشرات الاخبار تنبت فى رؤوسهم القرون، دمى واجهات المحلات يحولها المسلحون فى متاريسهم الى قواعد فى حفل طيور النار، البعض يفكر فى أن الأمن هناك فى اسرائيل، فيهرب اليها، فيقتله جنودها. «الود الاسرائيلى هو ابتسامة على شفتى مصاص دماء يخفى خلفها اسنانه» ماذا أفعل؟ أنا لا أصلح للعمل الحزبى، ماذا أفعل؟ الى أى حد يعتبر رفض العنف جريمة! آه .. واخيرا تحصل على مسدس! ولاول مرة ادركت كم انا بحاجة الى مسدس». تمنت لو اطلقت النار على شخير أمين، كوابيس، الثوريون يضطرون لاخفاء هوياتهم. الجثث تتزاحم فى الشوارع، انها معركة لبنانية فلسطينية «شقائى وشقاؤك واحد، وسجانى حليف سجانك، اننا فى خندق

واحد لا مفر منه» اللاانتماء انتماء هو الجريمة، تمارس «هى» أول عملية قتل، مجرد كلب، ولكنها على اية حال عملية قتل، المصفحة سوف تأتى أخيراً فى الصباح، هل ستخرج معى ياأمين؟ لا، سيبقى ليحافظ على ممتلكات أسرته، وتأتى المصفحة، وتخرج إليها بأوراق يوسف وأوراقها والمسدس لتتجه الى مصير مجهول، لن تذهب الى أسرتها، انها تقف على الصفر من جديد. على «أن الصفر ليس خسارة: انه بداية لفقرة جديدة» هل ترحل عن لبنان؟ لا الفعل لا الهرب هو ماتريد، وعلى رصيف البحر تخلصت من أوراق يوسف، من حبه، اطلقت النار على شبح جثته، كان قتيلها الثانى ذكرى حب، وهكذا تضع قدمها على أول الدرب، وتنتهى الرواية بحلم لا بكابوس، قصة يحكيها طفل ليخرج بعدها حاملا رشاشه وجيتاره منطلقا فى الليل «كى يساهم فى شروق الشمس».

على أن الرواية لا تنتهى بهذا كذلك، بل تختمها غادة السمان بمشاريع كوابيس وملاحظات كانت تنتوى اضافتها أو الاستفادة منها وقت كتابة الرواية، وبرغم هذه الاشارة فان هذه المشاريع والملاحظات تشكل استمرارا للرواية. بل يكاد مشروع الكابوس الاخير الذى تختتم به روايتها أن يكون تعميقا وتتويجا للرواية كلها. ثرى عربى فى احد البلاد الأوروبية يشاهد فى نشرة انفجارات بيروت، فيدير قرص الهاتف قائلا لشريكه : مبروك .. الشحنة ممتازة! ثم تمتد الصورة الى هذا الثرى نفسه يقامر فى كازينو ويخسر كثيرا، فيتخذ من خريطة العالم العربى مصدرا لمقامرته. يقتطع منها اجزاء ويقامر بها ويخسر، فيقتطع ويخسر، وهكذا حتى يقترب من لبنان، فيتفجر بركان من لهب يحرق اصابعه، ويرفضون اعطاءه فيش اللعب مقابل كومة من الرماد المتبقية، ويتقدم خادم فيكنس الرماد على حين يتقدم عربى آخر له نفس الوجه، ليكرر الامر نفسه، وتتكرر الحكاية باستمرار.

هذه هى رواية غادة السمان، تتويج لأعمالها السابقة جميعا، ملتهبة هذه المرة بتفجر المحنة اللبنانية الفلسطينية مرتوية من فواجعها، انها رحلة نفسية وفكرية عبر اهوال هذه المحنة، تنتقل فيها مثقفة منتمية من حدود انتمائها الفكرى الى مشارف انتمائها النضالى العملى، الا ان الطابع العام لهذا التطور الانتمائى يظل فى اطار يغلب عليه التجريد العاطفى. حقا، ان قتل شبح الحب القديم يعنى زواج المسدس، ولكن من قال ان الحب هو نقيض المسدس؟ أليس يحتاج المسدس الى الحب ليحسن التصويب الى الهدف الصحيح، الى أعداء الحب؟ أليس يحتاج المسدس الى الحب ليحسن الانتماء؟ ولعل الذى يغذى هذا الاحساس بالتجريد العاطفى فى نهاية الرواية، ما استشعرناه طوال الرواية من التعميمات التى «تميع» الحدود الفاصلة بين أطراف الصراع مثل «المسلحين» عامة. «نهر الجنون» الذى شرب منه سكان بيروت جميعا، الحيوانات الاليفة. وصراعها مع بعضها البعض عندما حل بها الجوع، واتخاذها رمزا «لمدينتنا»، قتل المسلمين للمسيحيين وقتل المسيحيين للمسلمين

وتصوير الامر كانما هو الظاهرة السائدة التى يتعادل ويتساوى ملوك طرفيها، الى غير ذلك من التعميمات، حقا، ان الرواية تزخر كذلك بما يناقض هذه التعميمات المجردة، وما يضع معادلة الصراع فى صورتها الصحيحة، الا ان الانطباع العام الذى تتركه الرواية تكاد تغلب عليه هذه التعميمات المجردة. ان الرواية تبرز بشكل كبير وحاد أن جوهر الصراع هو صراع بين الاغنياء والفقراء، أى صراع طبقى، وان تداخلت واختلطت معاييره بسبب التضليل الايديولوجى الذى يعبر عن مصالح الاغنياء. واشارت الرواية اشارات سريعة هنا وهناك، الى ابعاد اخرى لهذا الصراع، كالدور الامريكى «المؤسسة الامريكية للموت» والدور الاسرائيلى «عدوهم الواحد» ودور الانظمة العربية الرجعية «الشرى العربى الذى يقامر بالخريطة العربية»، الا ان هذه الاشارات لم تكن كافية فى صلب الرواية لتغذية رؤيتها العاطفية العامة، التى يغلب عليها فى بعض الاحيان تصوير الصراع كأنما هو مجرد جنون فى جنون، ولاشك ان هذا قد يتسق مع منطق «هى»، بطلة الرواية، ذات الموقف الانسانى العام، الذى لا يخلو من وعى طبقى وان لم يتجاوز حدود التعبير الى الفعل والمشاركة النضالية اللهم الا فى النهاية على نحو عاطفى مجرد، على ان هذا المنطق يمكن الا يكون هو نفسه منطق الرواية، وإن تكن «هى» بطلتها. إذا استطعنا أن نصادم منطقها بمنطق آخر، فى قلب البناء الروائى نفسه، يكشف الحقيقتين الذاتية والموضوعية للصراع على نحو اكثر حسما وتحديداً.

حقا، ان الحقيقة الثورية بالغة التعقيد، وليس افسد لهذه الحقيقة من التعبير التبسيطى الاحادى الجانب عنها، على أن تجنب التبسيطية لا يعنى الوقوع فى انتقائية مستوية تكاد تطمس طبيعة الصراع واتجاه حركته، ولا أزعم ان رواية غادة السمان قد وقعت فى هذه الانتقائية المستوية، فانتماؤها واضح ومحدد، وإن ظلله تجريد عاطفى رومانطيقى، وذاتية استعلائية متضخمة.

والرواية فى الحقيقة مزيج من الطابع التأثيرى والكاريكاتيرى السوريالى والتقريرى التحليلى، وبرغم وحدتها العامة، تكاد بعض فقراتها ان تكون قصصا قصيرة مستقلة بذاتها، ولكنها برغم هذا تشارك فى تغذية البناء المعنوى العام، وان خرجت عن وحدته الفنية، وخاصة تلك الفقرات أو الكوابيس التى لا تصدر عن وجدان «هى» وانما تكاد ان تكون صورا واقعية لما حدث خارج نطاق خبرتها الحية فى الرواية، وفضلا عن هذا، ففى الرواية كثير من التكرار الذى يفقدها التركيز فى بعض الأحيان. ولعل نشر الرواية مسلسلة فى مجلة «الاسبوع العربى» فى تواكب مع احداث بيروت، هو الذى أدى الى هاتين الملاحظتين الاخيرتين.

على ان هذه الملاحظات جميعا لا تقلل من روعة هذا العمل الادبى الشامخ

بتعابيره البالغة الذكاء والجمال، ورؤيته الانسانية الجليلة.

فاذا انتقلنا من عالم غادة السمان الى عالم اسماعيل فهد اسماعيل، فاننا ننتقل الى رؤية مختلفة برغم اننا فى ذات المأزق، ومحاطون بذات المحنة.

تنقسم رواية اسماعيل فهد الى اقسام ثلاثة، ويشتمل كل قسم على بضعة فصول، وهى بهذا التقسيم الخارجى تعبر كذلك عن تشكيلها الداخلى. «والشياح» هى رواية بكل المعنى التقليدى للكلمة، وان كانت فى صياغتها التعبيرية تستفيد من كل مستحدثات الفن الروائى، لسنا نهوم فى «الشياح» فى تأملات أو انطباعات أو رموز أو تقييمات عامة، أو احكام مجردة، انما نحن فى حضرة مستمرة لشخصيات متنوعة واحداث ممتدة متواصلة بينها، تتعقد وتنمو فى تشابك مع أحداث خارجية، نحن كذلك فى سرداب، فى احتجاز قسرى عن العالم الخارجى، من نحن؟ بضعة افراد من لبنانيين وفلسطينيين، مسيحيين ومسلمين: بولص وأسعد، وزينب وياسر رضيعها، وفائزة ابنتها، ومارسيل وابنها الشاب حنا، وهكذا منذ بداية البداية وبغير كلمات كبيرة، تتحدد عناصر المحنة، وابعادها، اللبنانيون والفلسطينيون معا، المسيحيون والمسلمون معا، فى مواجهة محنة، أية محنة؟ انهم فقراء بسطاء، لا يتعمقون الامور كثيرا، ولكنهم يدركون على الاقل بخبرتهم ان الحرب الدائرة ليست بين مسلم ومسيحى، انهم لا يدركون بالدقة ما يقوله لهم الطالب المثقف «حنا» من أن سبب الحرب هو الصراع الطبقى من جهة، والمقاومة من جهة أخرى، ولكنهم يدركون بوضوح انها ليست حربا صليبية، «فالكبار من مسيحيين ومسلمين حتى لو تنافسوا على منصب أو قيادة أو مصلحة لن يتذابحوا»، وتبدأ الشخصيات تتحدد أمامنا خلال مسلكها فى مواجهة المحنة، «بولص».. مسرّح من الجيش لكبر سنه، انه عريف متقاعد، مرتبه التقاعدى لا يكاد يكفيه ثمن العرق الذى اعتاد شربه فى بار مكسيم كل يوم سبت، ولهذا اضطر لاستكمال دخله، ان يعمل، واحترف بيع تذاكر اليانصيب، كان «يبيع الحظ ولكنه لا يقتنيه» فلم تربح له أبدا بطاقة يانصيب، على انه بخبرة عمله يعرف كل شبر فى «الشياح» مداخل ومخارج كل بناية، ومواقع شققها المختلفة.

واسعد تبدو عليه كهولة مبكرة رغم انه لم يتجاوز الخامسة والثلاثين، يحب الشعر ويكتبه، يعمل فى احدى دور الصحف مسئولا عن الشئون الادبية، متزوج، ولكن زوجته ليست معه، ذهبت مع أولادها الثلاثة لزيارة أهلها القاطنين فى منطقة الجامعة العربية قبل بدء الاشتباكات الاخيرة، اكمل دراسته الجامعية عام ١٩٦٤ فى الاردن. عاد بعدها لمسقط رأسه فى نابلس ليعين مدرسا فى مدرستها الثانوية، وبعد شهرين زوجه أبوه من ابنة عمه جميلة التى تكبره بأربع سنوات، ولعلها تفوقه ذكاء واقتدارا عمليا، لا تفتأ تسخر منه «انت رجل بيت» وتتهمه بالغباء، غادر الضفة الغربية عام ١٩٦٧ مع من غادروها، ليستقر فى

بيروت، انخرط فى احدى المنظمات الفدائية، ولكن سرعان ما طرد منها لاتهامه بخلق تكتل مستقل، منذ سنوات بدا يكتب ملحمة شعرية مطولة «البحث عن الحقيقة»، لم تبق منها الا اللمسات الاخيرة. وزينب فلسطينية ايضا، كانت فى السابعة من عمرها عندما صحبها أهلها الى بيروت ليتخذوا من احد الاكواخ الخشبية فى منطقة المسلخ سكنا لهم. فقد مات أبوها برصاص اليهود وهاجرت القرية بأكملها. وما استطاعت «المسلخ» بأزقتها المتربة العتيقة المتغلفة بين أكواخ الصفيح والخشب ان تعوضها ذكريات البيت، والبرتقال والمطر وكلبهم عنتر، أصبحت ربة بيت فى وقت مبكر، تزوجت ابراهيم، ابراهيم يعمل سواقا على الشاحنات بين بيروت والكويت، اين هو الآن، بأى أرض؟ انجبت منه فائزة ذات الستة عشر ربيعا الآن، ولم تسمح ظروفها المعيشية بمواصلة تعليمها بعد انتهاء دراستها الابتدائية.

ومارسيل .. فى السرداب بغير زوجها كذلك، زوجها جورج فى المستشفى منذ أسبوعين يعالج من الروماتزم، فى حياتها قصة حب كبير، فى «عاليه» تفتحت انوثتها مبكرا، كانوا يسمونها خوخة، التقت بلويس واحبته وتحابا، وتقدم جورج يطلب يدها، انه أمين صندوق فى احدى دوائر بيروت الحكومية، وقبل الأب، صارحت أباها بانها تحب لويس، فضربها وزوجها جورج، واستسلمت ولكنها لم تستطع ان تحبه او ان تنسى حبها للويس، وانتقلت مع زوجها الى بيروت، ولكنها فى زيارة لاسرتها التقت بلويس، وقررت ان تهرب معه، واستقرا معا فى كوخ عند سفح الجبل، وسرعان ما اكتشف امرهما، جاء ابو لويس واخذه منها، عملت خادمة، فى الليل جاء سيدها واغتصبها، فى الصباح طرق بابها جورج، قال لها بسماحة وطيبة، هيا معى، وعادت معه الى بيت فى حى آخر تجنبا للفضيحة، وعندما انجبت حنا قال لها جورج، لا تخبريه بماضيك، وذات يوم قال لها حنا عندما كبر انه عرف، واضاف «ان تصرفك لم يكن جريمة.. كنت تدافعين باسلوبك الساذج عن وجودك كانسانة من لحم ودم وعاطفة» وهكذا اعاد لها حنا الثقة فى نفسها. ليس هذا فحسب، بل اخذ يشركها معه فى جلسات للعمل السياسى مع زملائه، اعتقل حنا على اثر اضرابات الطلبة، ثم افرج عنه، وها هو ذا معها فى سرداب.

لا .. ان الرواية لا تقدم شخصياتها الطيبة البسيطة على هذا النحو التقريرى، وانما خلال ومضات هنا وهناك عبر القسم الأول منها، فى تداخل وتناسج مع حركة الاحداث الداخلية فى السرداب والخارجية.

خلال القسم الاول من الرواية نعيش جو بيروت الزاخر بالانفجارات والرصاص، ونتعرف على هذه الشخصيات الحبيسة فى السرداب، فى حوارها، فى تأملاتها الداخلية، فى ذكرياتها فى هموم بحثها عن الطعام والماء، فى رحلة اسعد خارج السرداب وعودته الظافرة

محملا بعلب الخضراوات وزجاجات الماء.

وفى القسم الثانى من الرواية يبدو خارج السرداب ابراهيم زوج زينب ومعه جميلة زوجة اسعد، ما الذى جمعهما؟ التقيا مصادفة فى ساحة قريبة يشارك فيها الكثيرون ومن بينهم افراد المقاومة فى رفع ركام احدى البنايات من اجل إنقاذ الاحياء المطمورين، التقيا مصادفة وهما يعملان معا، تركت جميلة أولادها وجاءت تطمئن على زوجها، وجاء ابراهيم ليطمئن على أسرته، ويحدد موقعه من المعركة، على انهما مازالا على الرصيف المقابل للسرداب لايستطيعان العبور. فهناك فى بناية مقابلة قناص مترصد متربص، ابراهيم يستطيع ان يعبر بعد لاى، وتتحرك جميلة فتصاب وتسقط على الارض. لا.. لم تمت. اصابتها غير خطرة، تكتم طبيعة هذه الاصابة عنهم خجلا، إصابة فى إليتها. هل تزحف من موقعها أم تظل حتى يعم الظلام؟ وتختلف الآراء، أو بالأحرى يختلف رأى أسعد عن بقية الآراء، انها فرصته ليمارس سلطانه، ليؤكد ذاته عليها، وأمامهم، يأمرها بأن تبقى مكانها حتى الليل، ويحتدم الحوار الكاشف عن اعماق الشخصيات المختلفة، واخيرا يخضع اسعد فى غير خضوع ويطلب من جميلة ان تزحف، وتزحف وتصل سالمة، نعم تصل سالمة وتأخذ مارسيل فى العناية بجرحها، ولكن ماذا عن هذا القناص المترصد المتربص؟ هل من سبيل الى التخلص منه؟ هكذا يبدأ ابراهيم وحنا يتبادلان الرأى، انهم فى محبسهم هذا مضطرون الى الخروج بحثا عن طعام وماء، ليس لديهم وسيلة أخرى للحياة، لمواصلة الحياة، ليس لديهم تليفون للاتصال الخارجى، ولن تتحرك لهم مصفحة لانقاذهم، هذا القناص المتربص لابد من التخلص منه، كيف ؟ وينضم بولص الى ابراهيم وحنا فى دراسة خطة لتحقيق ذلك، ويبدو اسعد معزولا عنهم، بل يشتبك معهم فى جدل حاد حول المقاومة، أسعد يتهمها بانها تنشغل بخوض حرب كان يحب ان توجه ضد اسرائيل، ويتصدى له ابراهيم وحنا، كاشفين له أن هذه الحرب فرضت فرضا على المقاومة الفلسطينية وهى ليست مجرد حرب ضد فئة بل ضد مؤامرة تمولها القوى الامبريالية، وان المقاومة ليست وحدها المقصودة، وإنما القوى التقدمية اللبنانية كذلك، ثم يعكف ابراهيم وحنا وبولص فى دراسة خطة الخلاص من القناص، ويحس اسعد بعزلته، ولا ترضى جميلة منه هذا الموقف، ويعتذر اسعد لهم عن تهجمه على المقاومة مبررا ومفسرا موقفه، وينضم اليهم فى الاعداد للخطة، ولا يتم كل هذا كذلك على هذا النحو المتسلسل، وانما عبر تشابكات وتداخلات عديدة، تمتد داخل الشخصيات وخارجها، وفيما بينها. كما تمتد بين ذكريات الماضى واحداث الحاضر، فى اطار ما يجرى خارج السرداب من انفجارات لاتنقطع، وبيانات متناقضة تصدر عن ترانزستور مارسيل.

ويبدأ القسم الثالث بداية فاجعة، يدخل اسعد الى السرداب وحده، عائدا من مغامرة

التخلص من القناص معلناً ان بولص قد مات، استشهد وان حنا اصيب بطلق نارى فى صدره، وان ابراهيم قد اخذه الى المقاومة لاسعافه، نعم. ان العملية قد نجحت مع ذلك. لقد وجدوا قناصين لا قناصا واحدا وقضوا عليهما، الام مارسيل تسعى بحزن الى التعرف على تفاصيل اصابة ولدها حنا. هل سقط عند اصابته؟ هل الاصابة فى يمين الصدر أو فى يساره، هل .. هل .. هل؟. والزوجة زينب تسعى للاطمئنان على زوجها ابراهيم هل سيعود. ثم تأخذ فى التعرف على تفاصيل العملية. بولص يقودها فى اقتدار، حنا ينقذهم خلالها من موت محقق، ابراهيم يشد حنا عندما اصيب ويسانده، اسعد يشارك بايجابية، وتتكشف لنا من خلال سلوكهم جميعا طبيعة شخصياتهم، ونعلم بقرار ابراهيم الحاسم: حنا فى حاجة الى رعاية وانا فى حاجة الى المقاومة، والسرداب فى حاجة اليك.

اذن ابراهيم لن يعود، ويصبح أسعد مسئولا عن العناية بأهل السرداب، وتتغير مواقفه، فى بداية القسم الأول كان ينظر الى فائزة نظرات خاصة ويشتهيها، وكانت هى تتجنب نظراته، ولا توليه اهتماما، لقد أخذت فائزة الآن تتعاطف معه، وهو لم يعد يشعر نحوها بما كان يشعر به من قبل، واخذت علاقته مع زوجته زينب ترتعش بالرقة والعذوبة، إنه مسئول عنهم جميعا الآن، الماء ينفد، لابد ان يخرج من السرداب بحثا عن ماء، فياسر الصغير يبكى طلبا للماء، ويقرر الخروج، زينب تقول له: لن تموت لو صبرنا عن الماء ساعات أخرى فلم يبق على المساء كثير وقت، وتبتسم له فى ود.

وينتظر، ولكن مع مغيب الشمس يذهب، يطول بحثه فى غمرة الاهوال عن الماء دون جدوى، يلتقى فى عودته بأحد المناضلين الذى يعطيه قنينة بلاستيك مليئة بالماء، ويواصل طريق عودته الى السرداب. ويقترب منه. ويواجهه على الرصيف المقابل، آه .. العبور الخطر، طلقات مدفع رشاش لا تتوقف، ماذا يفعل، ويأخذ فى الركض الى الجانب الآخر، ويصاب بضربة خارقة الشدة فاجاته فى خاصرته. ويسقط، ويفقد وعيه ثم يستعيده على نحو ضبابى خافت، أمعاؤه تتلوى، الخدر يرحف من أطرافه الى الجذع، «بحاجة الى اعادة نظر جذرية، يهتفون باسمه من السرداب، يلوح لهم بيده اطمئنانا، إنه مايزال حيا هكذا يقول احباؤه فى السرداب، هل يخرجون إليه لجره الى السرداب ويهرعون زاحفين اليه: مارسيل وزينب وفائزة. مارسيل تأمر جميلة زوجته الا تتحرك من مدخل السرداب، فائزة تستطيع ان تسبقهم اليه قبل مارسيل وزينب، فائزة تتبين أنه قد مات، تشير الى مارسيل وزينب ان تتوقفا عن الزحف، ولكنها تتردد، لعله لم يمت بعد، تعود إليه، ترفع رأسها لتنصت الى دقات قلبه، وتصاب. هل تبدأ رحلة العودة؟ لاتستطيع، وتسقط بجانبه، جيلان جنبا الى جنب فى الحياة والموت، فى مواجهة المحنة.

هذه هى الخطوط العامة الخارجية لرواية «الشياح» نقرأ فى احداثها نفسها كل ما

تريد ان تقوله من كلمات، نستشعر فى شخصياتها، فى مسلكهم النفسى والعملى، فى اشواقهم واحزانهم، فى مخاوفهم وبطولاتهم، فيما بينهم من تمايزات فكرية أو سلوكية، فى تطور مواقفهم، فى كل ما تريد ان تعبر عنه الرواية، الحب البسيط الصادق الذى لا يعلن عن نفسه فى كلمات كبيرة، التضامن الانسانى الذى يتجسد فى أبسط وأرق أشكال السلوك، الاستشهاد الصامت والبطولة الصامتة التى يصنعها هؤلاء البسطاء فى مواجهة المحنة، لا طائفية، بل لقاء بشرى ووطنى وقومى ممتزج بنسيج الحياة اليومية الكادحة، واختيار حاسم بغير مقدمات نظرية زاعقة. هذا هو عالم الفقراء البسطاء، تقدمه لنا الرواية بتعبيرية اخاذة البساطة، فتصب فى كياننا المتلقى دلالتها البالغة العمق فى حرارة وصدق.

هذان هما العملان الكبيران اللذان نبتا فى أرض المحنة اللبنانية – الفلسطينية، «كوابيس بيروت» لغادة السمان، و«الشياح» لاسماعيل فهد اسماعيل. لعلهما يدفعان الى مراجعة رأى طالما تردد هو أن الاعمال الفنية العظيمة لا تنبت مباشرة من الاحداث الانسانية الكبيرة، وانما بعد فترة من وقوعها. لقد خرج هذان العملان من قلب الحدث اللبنانى – الفلسطينى وفى غمرته. لعل وراءهما خبرة هذه المحنة التى تمتد الى سنوات بعيدة، ولعل وراءهما الخبرة الابداعية الطويلة التى يتمتع بها كل من غادة السمان واسماعيل فهد اسماعيل، على أن النضج فى هذين العملين ليس مجرد نضج فنانين كبيرين مقتدرين بل هو نضج الحدث الثورى نفسه كذلك. ولهذا اكاد اقول ان هذين العملين لا يسجلان فحسب تسجيلا فنيا رفيعا الخلاصة الجوهرية لهذا الحدث، نتأمل فيه ماضيا مأسويا مجيدا وقع، وانما يؤكدان كذلك بالتسجيل الفنى نفسه، ان هذا الماضى القريب، ليس مجرد ماض، تسعى اليوم لاجهاضه قبضات عربية رجعية تعبيرا عن مصالحها الضيقة، ومصالح القوى الإمبريالية والصهيونية، بل هو حقيقة عميقة راسخة لن تموت، بل ستعاود نبضها الثورى البطولى وسيتألق انتصارها وتتحقق رؤيتها الانسانية التقدمية الرفيعة باسم الثورة العربية كلها، وباسم انسانية الانسان فى قرننا العشرين.

تحية لغادة السمان، وتحية لاسماعيل فهد اسماعيل تحية للنضال البطولى للشعبين العربيين اللبنانى والفلسطينى.

د. على الراعى ورحلة الرواية المصرية من المويلحى الى نجيب محفوظ

يعد كتاب الدكتور على الراعى «دراسات فى الرواية المصرية» من «أقيم» ما تعرضه سوق الكتاب الأدبى فى هذه الأيام بل لعله أن يكون إضافة جديدة حقا الى تراثنا النقدى العربى، وتطورا خلاقا للموازين النقدية عند العقاد وميخائيل نعيمة وطه حسين ومندور ولويس عوض وأنور المعداوى وعبد القادر القط ورجاء النقاش وغيرهم من نقادنا المحدثين والمعاصرين.

وهو ليس مجرد كتاب فى النقد الادبى، بل هو كذلك رحلة خصبة عبر معالم رئيسية من حياتنا الادبية، نحس خلالها بتطورنا الاجتماعى والفكرى فضلا عن تطور احساسنا بالجمال وتذوقنا للفن. رحلة ممتعة وجادة حقا، تنتقل بك فى عمق وشمول ومودة بين عشرة اعمال أدبية كبيرة تبدأ بحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى وتنتهى بثلاثية نجيب محفوظ وتعدك بمواصلة الرحلة فى أجزاء لاحقة.

ومانستطيع هنا ان نلم الماما كافيا بهذه الرحلة. ولكن حسبنا أن نتابع مسارها بكلمات سريعة مختصرة، لعلنا نتبين خلالها بعض ماتواجهه من مشكلات وماتحققه من مكتشفات.

تبدأ الرحلة بحديث عيسى بن هشام، فنتبين فيه أولا انه صراع بين المقامة القديمة والرواية الحديثة، صراع لم يستقر بعد، ففيه من هذه وفيه من تلك، تغلب المقامة فى بداية الفصل ثم سرعان ماتنتصر القصة على بقية الفصل وهكذا.

سمات المقامة واضحة ولكن هناك كذلك سمات الرواية، من نمو حدثها وبناء شخصياتها.

ان هذا الحديث الذى يتميز بالنقد الاجتماعى والفكاهة هو البداية الأولى عند الدكتور على الراعى للرواية المصرية.

وتنتقل الرحلة بعد ذلك الى زينب لمحمد حسين هيكل فيتبين فيها الدكتور الراعى كذلك صراعا بين الرواية كما ينبغى أن تكون وبين النثر الفنى. انه يعرض علينا شخصيتها الأساسية: نموذج لمثقف فى مستهل القرن، ينتسب الى الطبقة المالكة للأرض، ولكنه يتطلع الى الاصلاح والتغيير، وهو متردد فى هذا ترددا ينعكس على موقفه الاجتماعى وموقفه العاطفى على السواء، ويعرض الدكتور هيكل هذا فى اطار جو ريفى لشخصياته

وطبيعته واحداثه، فيحقق البناء الفنى للرواية، ولكنه مازال أسيرا لغلبة الاكليشيهات اللغوية القديمة، غلبة موضوعات الانشاء، والأفكار المحفوظة الجاهزة، التى تفرض نفسها فرضا على الرواية وتضعف الوحدة الفنية للرواية.

ثم تنتقل الرحلة بعد ذلك الى سارة للعقاد، فلا يجد فيها الدكتور الراعى قصة نامية متطورة، بل يجد موقفا واحدا يغلب عليه التحليل العقلى الصرف، انها صراع بين بطلين يتم فى عزلة تامة عن المجتمع، ولانكاد نلتقى فى الرواية بغير المحب وحبيبته والرقيب. ويكاد هذا التحليل المنطقى العقلى يقتل فنية الرواية ويحيلها الى مقالات تقريرية لولا القدرة الفنية المتمثلة فى تصوير الحيوية الانثوية الفائقة لسارة تصويرا يكاد يكون - كما يذهب الدكتور الراعى - من أبرع وأنجح ما فى أدبنا العربى الحديث.

ثم تنتقل الرحلة الى ابراهيم الكاتب لابراهيم عبد القادر المازنى، فيحلل الطبيعة المترددة الهروبية لشخصية ابراهيم، وتكشف عن لوحات ثلاث تمثل بناء الرواية، ويبين ان الرواية لا تتطور بها الشخصية الرئيسية وانما تبقى دون تغيير طوال الرواية وعبر احداثها جميعا، كما يكشف عن التفاصيل والمعلومات والافكار التى تفرض فرضا على نسيج الرواية دون تمثّل عضوى.

ثم ينتقل بعد ذلك الى عودة الروح فيدرس محاولة توفيق الحكيم لان يُخضع الواقع لفكر معين فى هذه الرواية، بل يسعى لتغيير الواقع حتى يلائم هذا الفكر، ولا يجد الدكتور الراعى فى هذا خروجا على قواعد الفن، ولكنه يأخذ على الرواية مغالاتها فى اعطاء الشخصيات والاحداث طابعا رمزيا خالصا، وإلقاءهما بالرمز إلقاء دون أن تسعى الى أن تنسجه نسجا فى الرواية، ويرجح الدكتور الراعى أن فكرة عودة الروح بمعناها الرمزى لم تتضح فى ذهن المؤلف الا ابتداء من الجزء الثانى من الرواية، وهو يبرز بعد ذلك المضمون التقدمى العام للرواية فى تعبيرها عن الثورة المصرية.

ثم ينتقل بعد ذلك الى دعاء الكروان للدكتور طه حسين ويناقش الطبيعة الخاصة لهذه الرواية باعتبارها رواية شاعرية رومانسية وليست رواية واقعية نثرية، فضلا عن انها ذات طابع تعليمى أخلاقى، وعلى هذا الأساس يحدد قيمها الفنية والجمالية الخاصة النابعة من هذه الطبيعة، ويرفض أن يطبق عليها معايير الرواية الواقعية، ويؤكد بهذا تماسكها الفنى ووحدتها العضوية فى بناء شخصياتها وأحداثها.

ثم ينتقل بعد ذلك الى قنديل أم هاشم ليحيى حقى ويتكشف حقيقتها باعتبارها حكاية رمزية تقدمية تنادى بالعلم مع احترام الانسان وتدعو أن يخضع التطبيق العلمى لظروف البيئتين المادية والمحلية، وتقف ضد الفردية والانعزال ويشيد بصياغتها الفنية التى

تقوم على التركيز الشعرى والحركة الروحية الداخلية، وهنا يؤكد الدكتور الراعى هذا القانون الأساسى، وهو أن مضمون العمل الفنى هو الذى يحدد شكله ووسائله. ويتبين فى هذه الرواية مثالا طيبا على التلاؤم العضوى بين الشكل والمضمون.

ثم ينتقل الى سلوى فى مهب الريح لمحمود تيمور، ويعرض للتطلع الاجتماعى فى نفس سلوى، وما يفضى إليه ذلك التطلع من كوارث ونكبات، ثم يحلل بناء الرواية ويتكشف الرابطة بين بنائها الفنى ودلالتها الطبيعية، كما يبين ما فيها من مواقف وشخصيات ميلودرامية، وما تمتلئ به أحيانا من تحليل طبيعى لايتلاءم مع أحداثها وشخصياتها.

ثم ينتقل الى مليم الاكبر لعادل كامل فيعرض للصراع الناشب فيها بين شخصيات متوازية ومتناقضة، من أجل البحث عن معنى وقيمة وعمل فى الحياة، ثم يكشف العلاقة بين مضمون الرواية وبين بنائها الفنى كذلك.

ثم تنتهى رحلة هذا الجزء بدراسة لثلاثية نجيب محفوظ، انه يحدد خصائصها الفنية الاساسية، سواء فى رسم شخصياتها أو فى هندستها الدقيقة، فى الانسجام بين شكلها ومضمونها، ويحلل مختلف شخصياتها ويحدد مكانها من هذه الملحمة الانسانية الكبيرة وينتهى بوقفة طويلة عند كمال أبرز شخصيات الثلاثية ويحدد ملامحه النفسية باعتباره «النمط اللامنتمى» ويبين عناصر الضرورة التى شكلت مسلكه وشخصيته عبر الرواية كلها.

وبهذا ينتهى هذا الكتاب الذى لاتنتهى فائدته أبدا.

ولا شك أن هذا التلخيص السريع ما استطاع أن يقدم صورة حقيقية لما يزخر به الكتاب من محبة للأعمال التى يقوم على دراستها واحترام كامل لها، ومن طواعية ومرونة فى المنهج الذى اتخذه لهذه الدراسة.

إن الدكتور على الراعى لايجمد عند معيار محدد، بل يجد لكل عمل أدبى معياره النقدى الخاص به الذى يتفق مع طبيعته، دون أن يفقده هذا وحدة المنهج النقدى العام. وفى سماحة وتواضع ودماثة خلق وحدب ومودة لا حد لها، يحتضن الدكتور الراعى هذه الاعمال ويحتفل بها ويسعى الى اكتشاف جوانبها المشرقة، وتفسير جوانبها التى تحتاج الى استكمال، ويحرص دائما على إبراز ماهو جديد، وينتهى من دراسته وقد اتضحت الرواية مضمونا وشكلا وجهدا انسانيا خلاقا. ولعل هذه الدراسة أن تكون أول محاولة مستفيضة شاملة فى النقد الأدبى المعاصر تعرض للعلاقة العضوية بين الشكل والمضمون على هذا النحو.

إن هذا الكتاب مدرسة قيمة لنا جميعا، نقادا للأدب ومتذوقين له، سواء فى منهجه وخلقه ونتائجه.

ولعلى أحب أن أضيف بعض الملاحظات العابرة:

* فهمت من تحليل رواية ابراهيم الكاتب أنه يأخذ على الشخصية الاساسية فيها انها ثابتة لا تتغير خلال الرواية كلها، ولم يتحقق لها نمو رغم تعقد الأحداث وتطورها، وما اعتقد أن نمو الشخصية شرط فى سلامتها الفنية دائما. فالنمو قد يتحقق فى صورة تدهور لا تطور، وقد يكون الجمود والثبات سمتين أساسيتين ذاتى دلالة فى تحديد معالم شخصية من الشخصيات وتحديد فلسفتها، وطبيعتها المرضية.

* فى تقديرى أن معنى عودة الروح فى رواية توفيق الحكيم لايتجسد أساسا فى رموزها المختلفة، وفى تعلق الشعب أو ممثليه بهذه الرموز، بقدر مايتجسد فى بروز الشخصية المصرية ونموها وإحساسها بذاتها الفردية والجماعية معا. وقد تبرز هذه الشخصية لامرأة أو لرجل فى حب أو مناقشة أو مشاركة فى تظاهرة سياسية، أو فى بحث عن مستوى اجتماعى أرفع، وهكذا. ولايقتل عودة الروح مثل محاولة تحديدها فى أطر رمزية خالصة.

* فى تقديرى أن الواقعية ليست أسلوبا فى التعبير القصصى بقدر ماهى مضمون، ولهذا فرب اسلوب شعرى ومعالجة رمزية تكشفان وتؤكدان مضمونا واقعيا. ولهذا فإنى اعتبر قنديل ام هاشم رواية واقعية، رغم أسلوبها الرمزى، بل رغم بنائها الايحائى كذلك وشخوصها الرمزية، ذلك لان مضمونها واقعى، يحتضن الواقع، ويفسره ويبرز بعض قسماته الجوهرية النامية.

* الفصول الخاصة بنجيب محفوظ تمتلىء بتخطيط عام لبناء الثلاثية اكثر مما تمتلىء بالتطبيق الفعلى لهذا التخطيط. ولعل هذه الفصول أقل فصول الكتاب عناية بتفاصيل موضوعها وخاصة من ناحية التكنيك، رغم انها أكثر الفصول قيمة. انها تكاد تكون وعدا بدراسة مستقلة لبناء الرواية أكثر منها دراسة فعلية، رغم ان عناصر الدراسة وخطوطها ومفاتيحها الاساسية متوفرة فى هذه الفصول. فما اكثر الاسطر فى هذه الفصول التى تصلح ان تكون قائمة بذاتها.

* الكتاب ينقصه الدراسة المقارنة بين فصوله، واستخلاص النتائج العامة المستمدة من تلك الفصول. إن تطور تكنيك الرواية المصرية، هو الخلاصة التى ينبغى أن نستخلصها من الربط بين الفصول المختلفة والانتهاء منها الى نتيجة عامة.

ماذا نجده مثلا فى زينب أو فى عودة الروح باقيا متطورا فى ثلاثية نجيب محفوظ.

ماذا نجده فى قنديل أم هاشم متطورا من عصفور من الشرق وهكذا. والاجابات تكاد تكون موجودة بالفعل فى صلب الكتاب وفى فصوله المتتابعة، لاينقصها الا جهد الاستخلاص، إن كل دراسة من دراسات الكتاب تحمل فى ذاتها نفحة تاريخية خاصة بها، ولكن الكتاب يحتاج للرباط التاريخى المقارن بين دراساته وفصوله المختفة. واحسب أن الدكتور على الراعى قد أجل هذا الى نهاية دراسته، فتكون الخلاصة الأخيرة اكثر شمولا ووفاء.

على أن هذه ملاحظات عابرة نابعة من إعجابى الشديد واستفاداتى البالغة بهذا الكتاب القيم الذى أغنى به الدكتور على الراعى بغير شك تراثنا النقدى الحديث.

المحتوى — صفحة

كتب أخرى للمؤلف

١- **ألوان من القصص المصرية**، دار النديم ١٩٥٥، تقديم د. طه حسين اختيار وتعليق نقدى : محمود أمين العالم

٢- **قصص واقعية من العالم العربى**، دار النديم ١٩٥٦، اختيار وتقديم : غائب طعمة فرمان، ومحمود أمين العالم

٣- **فى الثقافة المصرية**، بالاشتراك مع د. عبد العظيم أنيس، طبعة أولى - ١٩٥٥ م دار الفكر الجديد، بيروت، طبعة ثانية دار الأمان - ١٩٨٨ م الرباط، طبعة ثالثة ١٩٨٩ م دار الثقافة الجديدة.

٤- **معارك فكرية** : طبعة أولى ١٩٦٥م دار الهلال - طبعة ثانية ١٩٧٠ م دار الهلال : ترجمة روسية ١٩٧٤ م - دار التقدم - موسكو.

٥- **الثقافة والثورة** : دار الآداب ١٩٧٠ م - بيروت.

٦- **تأملات فى عالم نجيب محفوظ** : ١٩٧٠ - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة.

٧- **فلسفة المصادفة** : ١٩٧١ - دار المعارف - القاهرة.

٨- **هربرت ماركيوز : أو فلسفة الطريق المسدود** : ١٩٧٢ م - دار الآداب - بيروت.

٩- **الإنسان موقف** ١٩٧٢ م المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت.

١٠- **الوجه والقناع فى المسرح العربى المعاصر** ١٩٧٣ م - دار الآداب - بيروت.

١١- **الرحلة الى الآخرين**: ١٩٧٤ م - دار روزا اليوسف - القاهرة ..

١٢- **البحث عن أوروبا** ١٩٧٥ م - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت.

١٣- **توفيق الحكيم، مفكرا وفنانا** - طبعة أولى دار القدس بلا تاريخ، طبعة ثانية - دار شهدى ١٩٨٤ م - القاهرة، طبعة ثالثة: دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٤.

١٤- **ثلاثية الرفض والهزيمة** : دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم ١٩٨٥م -

دار المستقبل العربى – القاهرة.

١٥– **الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر** – طبعة أولى ١٩٨٦م – دار الثقافة الجديدة. طبعة ثانية ١٩٨٨م – دار الثقافة الجديدة. طبعة ثالثة ١٩٨٨. – الدار البيضاء – المغرب.

١٦– **الماركسيون المصريون والوحدة العربية** : المكتبة الشعبية : دار الثقافة الجديدة ١٩٨٨م

١٧– **مفاهيم وقضايا إشكالية** : دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩م.

١٨– **أغنية إنسان (ديوان شعر)** دار التحرير ١٩٧٠م.

١٩– **قراءة لجدران زنزانة** : **(ديوان شعر)** وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢م.




International Press
انترناشونال برس
٥ شارع جمال الشاهد ـــ مدينة الصحفيين ت ٣٤٧٤٢٥٩